Para una crítica de la violencia

y otros ensayos

Iluminaciones IV

Walter Benjamin



PARA UNA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA
Y OTROS ENSAYOS

WALTER BENJAMIN

PARA UNA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA

Y OTROS ENSAYOS

Iluminaciones IV

Introducción y selección de Eduardo Subirats

Traducción de Roberto Blatt



Título original: *Essayauswahl (Iluminaciones IV)*
Aus «Gesammelte Schriften» Band 2 und 3

Torrelaguna, 60. 28043 Madrid
Teléfono 91 744 90 60
Telefax 91 744 92 24
www.taurus.santillana.es

• Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Beazley, 3860. 1437 Buenos Aires
• Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. de C. V.
Avda. Universidad, 767, Col. del Valle,
México, D.F. C. P. 03100
• Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Calle 80, n.º 10-23
Teléfono: 635 12 00
Santafé de Bogotá, Colombia

Primera edición: octubre de 1998
Segunda edición: mayo de 1999
Tercera edición: octubre de 2001

Diseño de cubierta: TAU Diseño
Fotografía: © Cover

ISBN: 84-306-0318-2
Dep. Legal: M-39.993-2001
Printed in Spain - Impreso en España

Índice

Introducción
por Eduardo Subirats

I

La recepción de la obra de Walter Benjamin, y en general la influencia intelectual que ha ejercido en los últimos años ha estado condicionada por los temas preferentes de la crítica literaria y artística, la estética, y, a lo sumo, por una filosofía de la historia y una sociología marcadas por una voluntad expresiva, cuando no por una vaga atmósfera estetizante. Benjamin ha sido el crítico literario, el miniaturista de la vida cotidiana, el ensayista dotado de una intensa dimensión poética, el *flaneur,* en suma, un escritor idiosincrático. Sin duda alguna no podía soslayarse un impulso de resistencia a lo largo de su obra, atravesada por una intensa confrontación con el nacional-socialismo, y los fenómenos de la moderna cultura tecnológica y de masas. Y atravesada asimismo por un espíritu mesiánico. Pero así como las lecturas de Benjamin de los años sesenta y setenta incorporaban su teoría estética, su crítica literaria y su teoría de la historia en el marco de un marxismo en lo fundamental doctrinario, así también en los ochenta las identificaron con un marxismo caprichoso, cuyas fracturas y fragmentos podían interpretarse y gozarse más bien con ánimo de diversión dispersiva, que asumirse como exigencia intelectual de la crítica. En ninguno de los casos quería plantearse que precisamente esta exigencia intelectual de la crítica, articulada en una estética, en una teoría de la experiencia o en una filosofía de la historia se desprendían, en primer lugar, de una perspectiva metafísica y teológica.

El tenor diletante de las interpretaciones de Benjamin como el filósofo de lo fragmentario, el microanalista de la vida cotidiana, el poeta de los pasajes y el explorador romantizante de las modernas metrópolis industriales corrieron a favor de la co-

rriente del pensamiento débil que ha distinguido el clima intelectual de los últimos años. El horizonte sentimental de la melancolía dejaba además abiertas las puertas a una conversión de la crítica estética de la modernidad de Benjamin en los más ramplones sueños del despertar de la dimensión aurática de cualquier cosa. La propia estetización de la política y la vida cotidiana en las modernas sociedades industriales, integralmente dominadas por un concepto mediático de cultura, y de producción y consumo artísticos, creaban la última horma a esta *recepción blanda* de la obra benjaminiana. Otros intelectuales y filósofos de la tradición crítica del siglo XX, Georg Simmel y Theodor W. Adorno por ejemplo, corrían o habían corrido de hecho pareja suerte.

Pero en las culturas de habla castellana estas limitaciones teóricas de la recepción de Benjamin venían respaldadas por un defecto editorial: faltaban aquellos de sus ensayos en los que precisamente se articulaba el problema central de la teoría estética de Benjamin, así como su crítica de la sociedad industrial, desde un punto de vista metafísico y epistemológico: el concepto de experiencia. El largo «Prefacio» filosófico al *Origen del drama barroco alemán*, los ensayos tempranos (1916-1918) sobre epistemología y filosofía del lenguaje, las tesis sobre *El narrador*, todos ellos incluidos en la presente edición, en fin, las notas y materiales reunidos en el capítulo «N» de la obra de los *Pasajes*, bajo el epígrafe «Teoría del conocimiento, teoría del progreso» proporcionan materiales y aproximaciones fundamentales para lo que constituye una teoría metafísica y una teoría del conocimiento, así como una filosofía del lenguaje en la obra de Benjamin. El extenso ensayo juvenil *Para una crítica de la violencia*, también incorporado a esta nueva antología benjaminiana, completan el mencionado cuadro teórico con una filosofía del derecho y de la historia hasta ahora tan sólo conocidos de manera incompleta y fragmentaria.

2

Las tesis de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no abordan, como problema nuclear, la constelación estética de la pérdida del aura subsiguiente a la reproducción técnica de la obra de arte en lo que considera los géneros artísticos modernos por excelencia: la fotografía y el cine. De manera explícita, Benjamin formula en el «Prólogo» a este

ensayo de estética que su objeto es el estudio de la «transformación de la superestructura» [1] en la civilización industrial avanzada, palabras que señalan por sí mismas una problemática bastante más amplia. La cuestión pertenece más bien a la teoría crítica de la sociedad que a una teoría estética en un sentido estricto de la palabra. Sin embargo, Benjamin descubre que esta adaptación de la «superestructura» al desarrollo tecno-económico de las sociedades capitalistas está íntimamente ligada a la revolucionaria transformación ontológica de la obra de arte moderna, consecuente a su incorporación de los procesos de reproducción técnica. La reproducción técnica no es entendida en este contexto como un procedimiento añadido y exterior a la obra de arte, sino como el principio constitutivo de la nueva naturaleza de la obra de arte moderna, y como la condición objetiva de su renovada función social, o sea, de su «aspiración a las masas» [2]. Esta última no se desprende, de acuerdo con Benjamin, de un proceso ideológico, como tampoco de una intención política. Es más bien el resultado de la transformación cualitativa de la naturaleza de la obra de arte, subsiguiente a su reproducción y extensión técnicas.

La originalidad y radicalidad del planteamiento teórico benjaminiano reside, en primer lugar, en considerar la ruptura revolucionaria y la transformación estructural de la obra de arte moderna no desde una perspectiva crítico-ideológica, sino a partir de los cambios de la percepción, o más bien de las nuevas formas de la construcción social de la realidad inmediatamente derivadas de las técnicas de reproducción. Es esta la perspectiva teórica que distingue nítidamente la interpretación benjaminiana de las estéticas marxistas de este siglo, e incluso de la crítica de la función afirmativa de la cultura desarrollada por Marcuse tan sólo un año después de la publicación de aquel ensayo de Benjamin.

El modelo analítico de la transformación de la obra de arte en la era de la técnica lo ofrece el cine. Sus características formales, el predominio del «aparato» sobre la persona, y del proceso «inconsciente» de *montaje* sobre el proceso de la experiencia consciente, la prevalencia del valor expositivo sobre la contemplación, y la construcción de lo real como una segunda

[1] Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, edición de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1990, pág. 18.
[2] *Ibíd.*, pág. 45.

naturaleza, no solamente plantean para Benjamin la necesidad de una nueva y revolucionaria aproximación estética al nuevo arte, sino también la reformulación de la teoría crítica de la sociedad. Una crítica social que se cristaliza, por lo pronto, en el análisis benjaminiano del nacional-socialismo. Pero que traspone el análisis del nacional-socialismo precisamente de un plano crítico-ideológico al de la concepción de la política como obra de arte, de la producción industrial de la conciencia, y de lo que hoy puede definirse como la construcción mediática de la realidad. El concepto bajo el que Benjamin resume esta perspectiva crítica es la «estetización de la política».

3

El sentido mesiánico, socialmente emancipador del análisis de la obra de arte moderna bajo el aspecto de su última consecuencia humana, o sea, la «estetización de la política», se cristaliza a lo largo de las tesis sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en una crítica de la tecnología convertida en *hybris:* la crítica a lo que Benjamin llama la «insurrección de la técnica» [3]. En la recensión *Teorías del facismo alemán,* asimismo incluida en la presente edición, se perfila de nuevo el motivo recurrente de esta crítica: la guerra como consecuencia de una tecnología y un progreso tecnológicos no dominados por el ser humano. Este es también uno de los motivos más relevantes de las tesis *Sobre el concepto de historia.* La otra dimensión bajo la que se articula esta voluntad mesiánica es la experiencia. Ella aparece ambiguamente ligada, en las tesis sobre la *Reproductibilidad técnica,* con la problemática del aura, y es formulada en su figura políticamente reflexiva en la declaración final de este ensayo: «el comunismo responde [a la estetización nacional-socialista de la política] con la politización del arte», es decir, la apelación a una dimensión reflexiva de la experiencia estética.

Sin embargo, el tema de la experiencia se plantea también desde un punto de vista epistemológico y metafísico en una serie de textos, tanto del período juvenil como de la etapa madura de Benjamin. Uno de ellos, en los que la teoría de la experiencia se despliega con todo el rigor de un impetuoso programa juvenil, es el ensayo titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera.*

Kantiano en su concepción fundamental, cercano a la discusión de la escuela neokantiana de comienzos de siglo, en particular de Cohen, Benjamin plantea en este ensayo al menos tres tópicos de interés fundamental: la extensión del concepto kantiano de experiencia más allá de su limitación a las ciencias, la integración del concepto crítico de experiencia del conocimiento al sujeto empírico, o más bien a la pluralidad social e histórica de sujetos empíricos, y la ampliación de este concepto nuevo de experiencia al conocimiento religioso. «Este nuevo concepto de la experiencia fundada sobre nuevas condiciones del conocimiento, sería de por sí el lugar lógico y la posibilidad lógica de la metafísica» [4].

Lo que Benjamin desarrolla analíticamente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* en el ensayo sobre *Baudelaire* y en la obra de los *Pasajes,* en las tesis sobre *El narrador,* así como en otros artículos, a saber, la reconstrucción de las figuras históricas de la experiencia, se eleva aquí a un programa metafísico de inspiración kantiana: la transformación de la experiencia cognitiva, que el positivismo filosófico orienta en un sentido exclusivamente científico-matemático, a una experiencia teológica y metafísica. Esta nueva estructura de la experiencia la funda Benjamin en una filosofía del lenguaje.

4

En su artículo *Enseñanza de lo semejante,* Benjamin recurre a un símil para explicar la relación entre la nueva experiencia y la teoría del lenguaje: la astrología. Esta parte de una percepción de las analogías suprasensibles entre las constelaciones estelares y la existencia humana, para las que, sin embargo, ya el hombre moderno ha perdido todo sentido perceptor. Pero Benjamin añade: «Poseemos, no obstante, un canon que permite echar luz sobre la oscura morada de la semejanza extrasensorial. Y este canon es el lenguaje» [5].

La teoría del lenguaje que desarrolla Benjamin puede resumirse con un lacónico enunciado: el lenguaje es mimesis. Benjamin cita a este propósito a Leonhard: «Toda palabra —y la totalidad del lenguaje— es onomatopoética» [6]. Eso no significa en modo alguno apelar a una doctrina naturalista de la experiencia

[3] *Ibíd.,* pág. 57.

[4] Cf. en el presente volumen, pág. 80.

[5] *Ibíd.,* pág. 87.

[6] *Ibíd.,* pág. 87.

mimética en el sentido en que, por ejemplo, la configuró negativamente la moderna pintura abstracta. En el ensayo de Benjamin sobre Calderón y Hebbel se dice con respecto al concepto de mimesis en la tragedia griega: el objeto de la mimesis no es la «imagen ejemplar» (*Vorbild*), sino la «imagen ancestral» (*Urbild*) [7]. Y en *El origen del drama barroco alemán* se subraya en el mismo sentido que «en la contemplación filosófica la idea se libera como palabra a partir de lo más interior de la realidad» [8].

La teoría del lenguaje de Benjamin arranca de una concepción idealista del acto de nombrar, identificado con el acto adamita de la creación de un mundo, y al mismo tiempo es una teoría del lenguaje como *medium* de una experiencia mimética de lo real. Como tal la desarrolla Benjamin en su ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*. En este trabajo la experiencia o la participación mimética se definen en tanto que articulados en el lenguaje como *medium* de una comunicación universal de los seres espirituales. Ello significa dos cosas fundamentales. La primera es la concepción del lenguaje como inmediato o idéntico con el ser espiritual. O bien, lo que viene a decir lo mismo, el rechazo de la concepción instrumental del lenguaje como simple medio. Hablamos *en* el lenguaje, no *a través* de él —subraya Benjamin. El lenguaje no es, en modo alguno, un sistema o aparato de signos exterior al ser humano y a las cosas. Sucede todo lo contrario. La entidad espiritual de lo humano es precisamente «el lenguaje empleado en la Creación», según lo ha interpretado R. Blatt [9]. Es el lenguaje en el que el ser humano ha sido creado con las cosas, y en el que ha sido creado a su vez como creador en el lenguaje como *medium* de la participación mimética con ellas. En segundo lugar, este carácter *medial* del lenguaje, o sea, esta inmediatez del ser humano como ser espiritual con las palabras, supone una participación mágica con el ser de todas las cosas. Más aún, es idéntico con este ser espiritual de las cosas. La brecha entre el significado, el significante y el sujeto desaparece así en beneficio de una concepción creadora de la palabra como el *medium* universal que comparte el lenguaje de los seres humanos y de las cosas. En una bella frase resume Benjamin esta concepción metafísica, idealista y antipositivista del lenguaje como medium de una comunicación espiritual universalista: «en el nombre, la entidad espiritual de los hombres comunica a Dios a sí misma» [10]

5

En una de las páginas más emocionantes del ensayo *Sobre el lenguaje* Benjamin interpreta el pasaje del *Génesis* que trata sobre la caída y la expulsión del Paraíso. Este es definido como estado de completa armonía entre el lenguaje de las cosas y el lenguaje humano. En él podía el nombre cumplir perfectamente su sentido creador. Pero la caída fue la escisión de aquella unidad a través de un juicio sobre lo bueno y lo malo devenido exterior a aquella fundamental relación mimética. «El saber de lo bueno y lo malo —escribe Benjamin— abandona al nombre; es un conocimiento desde afuera, la imitación no creativa de la palabra hacedora» [11]. Esta cita es algo más que una simple visualización de su teoría lingüística. Su apelación a una relación mimética que al mismo tiempo es una relación creadora en el lenguaje encierra tanto una teoría de la experiencia cognitiva como un programa estético. Pero también recoge un momento crítico, emancipador y mesiánico: la crítica de una figura instrumental del conocimiento como juicio, la experiencia cognitiva de la mimesis como salvación, y la felicidad y la armonía del paraíso como su último despertar. Es ésta precisamente la perspectiva desde la que creo que debe contemplarse el análisis de la desarticulación de la concepción aurática, cultural y ritual de la obra de arte por la obra comprendida como producción técnica, como aparato y como simulacro de la realidad en la época de la «formación» o del «modelamiento» estéticos de las masas; bajo esta perspectiva de la experiencia como mimesis la enseñanza benjaminiana sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica logra ar-

[7] *«El mayor monstruo los celos» von Calderón und «Herodes und Marianne» von Hebbel,* en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* Frankfurt a.M., Bd. II.1, pág. 249.

[8] *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* en Walter Benjamin, *ibid.,* Bd. I-1, pág. 217 (versión española: *El origen del drama barroco alemán,* Madrid, Taurus, 1990, pág. 19).

[9] Cf. en el presente volumen, pág. 67. En la oración original «Sein gesitiges Wesen ist die Sprache, in der geschaffen wurde» (W. Benjamin, *Ges. Schr.,* t. II, 1, pág. 149), la forma impersonal del verbo «geschaffen» alude, de acuerdo con la versión española de R. Blatt, a la vez a la creación del hombre en el *medium* del lenguaje y a la creación de las cosas y del mundo, o también la creación en un sentido genérico.

[10] *Ibíd.,* pág. 63.

[11] *Ibíd.,* pág. 70.



ticular una dimensión analítica con una intención crítica, una filosofía del arte con una teoría crítica de la sociedad, bajo el signo de un horizonte de salvación.

6

Unos años después del ensayo sobre el lenguaje, Benjamin escribió la *Para una crítica de la violencia* (1921). Las cuestiones respectivas de uno y otro ensayos, el lenguaje y la violencia, se complementan en su clara polarización. En *Para una crítica* Benjamin desarrolla una reflexión sobre la violencia como el extremo opuesto y el límite a aquella dimensión mimética del lenguaje, de la comunicación universal de las cosas y el ser humano.

«La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia» [12], tal es el espíritu que define el ensayo de Benjamin. En la perspectiva intelectual de esta sentencia, que pone de manifiesto la violencia como elemento fundante de las relaciones sociales de derecho, y por tanto como constitutivo de su historia, se encuentran ecos del ensayo de Georges Sorel sobre el mismo tema. Allí, en la obra del crítico francés, la violencia es la verdad que esconde la «sublimidad» de las relaciones jurídicas bajo el ropaje del progreso y de la paz social. «La férocité ancienne tend à être remplacée par la ruse et beaucoup de sociologues estiment que c'est lá un progrés sérieux... tandis que nous voyons régner aujourd'hui le mensonge, la fausseté, la perfidie...» [13]. Benjamin asume en lo fundamental la misma tesis: la violencia interviene, incluso en los casos más favorables, en toda relación de derecho, ya sea como violencia fundadora, ya sea como violencia conservadora del derecho. «No existe igualdad —escribe en este mismo sentido. En el mejor de los casos hay violencias igualmente grandes» [14].

Pero el interés de este análisis de la violencia no reside solamente en la dimensión crítica subyacente al reconocimiento de relaciones de fuerza, violencia y crueldad bajo el orden del derecho, el «sublime» orden de la justicia humana, como escribía sarcásticamente Sorel. Más allá de la distinción del doble papel instrumental de la violencia fundadora o conservadora del derecho y del poder —lo que vincula históricamente su pensamiento con la tradición de filosofía del derecho de Hobbes, de Hegel y

[12] *Ibíd.*, pág. 44.
[13] Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, París, 1919, pág. 288.
[14] *Ibíd.*, pág. 40.

de Nietzsche— el centro de atención del planteamiento benjaminiano reside en esclarecer el nexo entre mito, violencia, derecho y destino. «Fundación de derecho equivale a fundación de poder y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia. Justicia es el principio de toda fundación divina de fines; poder, el principio de toda fundación mítica de derecho [15].

La comparación entre *Para una crítica de la violencia* y el ensayo *Sobre el lenguaje* no afecta solamente el aspecto externo de una polarización extrema entre lenguaje y mimesis como comunicación universal, y violencia como medio instrumental del derecho. El lenguaje como expresión y participación mimética en las cosas configura, en efecto, el límite más allá o más acá del cual comienza el medio y el reino de la violencia. Pero del mismo modo que existe un lenguaje como *medium* de una comunicación universal en la creación, así también existe un mundo de relaciones inviolentas o un mundo de violencia expresiva, inmediata. Bejamin manifiesta explícitamente que también en el orden de la interacción humana existen nexos libres de violencia, por consiguiente de comunicación y de participación: «Dondequiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra la conformidad inviolenta» [16]. Pero la comparación puede llegar más lejos: al lado divino a la vez del lenguaje y de la violencia. Divino era el nombre en aquel estado en que su armonía de las cosas lo delataba como principio creador: en el paraíso. Así también existe una violencia no definida como medio instrumental de la fundación o la conservación del derecho; la violencia como expresión, la violencia como ira o furia de los dioses, la violencia como manifestación de un destino.

7

El pensamiento de Bejamin describe una crisis cultural que a la postre se confunde con su concepto de modernidad. Sus signos históricos son el progreso y la ruina; sus síntomas estéticos, los cambios estructurales debidos a la naturaleza objetiva de la obra de arte y a las nuevas formas técnicamente mediadas de percepción de la realidad. En ensayos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o *El narrador* esta crisis es analizada bajo una perspectiva definida: el empobrecimiento de la

[15] Cf. el presente volumen, pág. 40.
[16] *Ibíd.*, pág. 34.

percepción de lo real, la suplantación de la experiencia consciente por el procesamiento inconsciente del «aparato» reproductivo, la producción técnica del sistema de la realidad o de una segunda naturaleza, consideradas como obra de arte. Quizás sean las tesis de *El narrador* las que en este sentido arrojan un cuadro más nítido. En ellas la contraposición de la narración como experiencia y el universo comunicativo de la noticia y la información arroja un negativo balance: lo maravilloso y lo lejano, es decir, aquello que se corresponde a la dimensión arcaica del aura en las artes visuales, es desplazado por la noticia plausible, la reproducción exacta u objetiva, el dato susceptible de comprobación. Aquel mismo carácter de la objetividad exacta que distinguía la reproducción técnica es analizado y descrito en estas tesis sobre la *narración* en relación al empobrecimiento de la experiencia individual de lo real. También la dimensión temporal que habita en la experiencia narrable y narrada es eliminada en el sistema de la comunicación mediática en favor del valor inmediato e instantáneo de la noticia. El fetichismo de lo actual inherente a su valoración mercantil aparece, desde esta perspectiva mediática, como el reverso de un tiempo presente vacío desde el punto de vista de la vida. Por tanto tampoco en la noticia deja huella el sujeto, aquel mismo problema, a la vez epistemológico y estético, que Benjamin desarrolló asimismo en su artículo *Experiencia y pobreza* [17]. En fin, en el mundo de la información no se constituye ya, como en el de la narración, una comunidad en el *medium* de la experiencia. El receptor es definido, más bien, en la soledad de su constitución técnica [18].

Las tesis negativas esbozadas en los ensayos de Benjamin fueron punto de partida de uno de los aspectos más importantes de la Teoría crítica de Horkheimer y Adorno: el análisis de la «industria cultural» o de la «Ilustración como fraude a las masas», desarrollada en el tercer capítulo de *Dialektik der Aufklärung* [19]. Las categorías centrales que formula este ensayo, en torno a la uniformización, aislamiento y manipulación mediáticos de las masas, al empobrecimiento de la experiencia y la desarticulación del sujeto del conocimiento como individuo autónomo capaz de

[17] Cf. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I, op. cit.*, págs. 165 y ss.

[18] Cf. en este volumen, *El narrador*, tesis VI, VII, IX y XV.

[19] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, págs. 144 y ss.

efectuar una experiencia de lo real recogen, entre otros, estos aspectos elementales de la crítica benjaminiana. Hoy esta perspectiva teórica sigue siendo fundamental para todo análisis del universo mediático, así como para toda perspectiva crítica sobre la moderna «sociedad del espectáculo». La teoría de la comunicación de Habermas debe mencionarse en este sentido más bien como una tentativa destinada, en parte, a neutralizar desde su mismo interior las dimensiones negativas de esta teoría de la experiencia.

La metafísica de la experiencia, la teoría de la mimesis y la filosofía del lenguaje desarrollados por Benjamin en los mencionados ensayos encuentran en este contexto de la teoría crítica de la sociedad industrial su adecuado lugar. Una crítica filosófica cuyo «elemento marxista era algo así como el vuelco boca a bajo del elemento metafísico-teológico» —como escribió Gershom Scholem a propósito de Benjamin [20]. Una filosofía y una metafísica que arrojan al mismo tiempo un modelo analítico de la sociedad y la cultura modernas, y una teoría de la salvación: aquella promesa mesiánica que Benjamin anunció en el *Angelus Novus* como la dimensión espiritual de la ruptura revolucionaria del *continuum* histórico.

[20] Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, en: Siegfried Unseld (editor), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1972, págs. 87 y 134-135.

Para una crítica de la violencia y otros ensayos

Para una crítica de la violencia *

La tarea de una crítica de la violencia puede circunscribirse a la descripción de la relación de ésta respecto al derecho y a la justicia. Es que, en lo que concierne a la violencia en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre y cuando se inscriba dentro de un contexto ético. Y la esfera de este contexto está indicada por los conceptos de derecho y de justicia. En lo que se refiere al primero, no cabe duda de que constituye el medio y el fin de todo orden de derecho. Es más, en principio, la violencia sólo puede encontrarse en el dominio de los medios y no en el de los fines. Estas afirmaciones nos conducen a más y a diferentes perspectivas que las que aparentemente podría pensarse. Porque de ser la violencia un medio, un criterio crítico de ella podría parecernos fácilmente dado. Bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos. Por tanto, su crítica estaría implícita en un sistema de las fines justos. Pero no es así. Aun asumiendo que tal sistema está por encima de toda duda, lo que contiene no es un criterio propio de la violencia como principio, sino un criterio para los casos de su utilización. La cuestión de si la violencia es en general ética como medio para alcanzar un fin seguiría sin resolverse. Para llegar a una decisión al respecto, es necesario un criterio más fino, una distinción dentro de la esfera de los medios, independientemente de los fines que sirven.

La exclusión de estas interrogaciones críticas más finas, caracteriza, probablemente como distinción más notable, a una gran corriente dentro de la filosofía del derecho: la del derecho natural. Para esta corriente hay tan poco problema en la utilización

* «Zur Kritik der Gewalt», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* Heft, 3, agosto de 1921.

de la violencia para fines justos, como para toda persona que siente el «derecho» de desplazar su cuerpo hacia una meta deseada. Según está concepción, la misma que sirvió de fondo ideológico al terrorismo de la Revolución Francesa, la violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos. Para que las personas puedan renunciar a la violencia en beneficio del Estado, de acuerdo a la teoría del Estado de derecho natural, hay que asumir (tal como lo hace expresamente Spinoza en su tratado teológico-político) que antes de la conclusión de dicho contrato regido por la razón, el individuo practica libremente toda forma de violencia *de facto* y también *de jure*. Quizá estas concepciones fueron aún reforzadas tardíamente por la biología darwiniana. Esta, de manera totalmente dogmática, sólo reconoce, además de la selección artificial, a la violencia, como medio primario y adecuado para todos los fines de la naturaleza. La filosofía popular de Darwin, a menudo dejó constancia del corto paso que separa este dogma de la historia natural con uno más burdo de la filosofía del derecho; por lo que esa violencia, prácticamente sólo adecuada a fines naturales, adquiere por ello también una legitimación legal.

Dicha tesis de derecho natural de la violencia como dato natural dado, es diametralmente opuesta a la posición que respecto a la violencia como dato histórico adquirido asume el derecho positivo. En tanto el derecho natural es capaz de juicios críticos de la violencia en todo derecho establecido, sólo en vista de sus fines, el derecho positivo, por su parte, establece juicios sobre todo derecho en vías de constitución, únicamente a través de la crítica de sus medios. Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es el de los medios. No obstante, y sin restar nada a su oposición, ambas escuelas comparten un dogma fundamental: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos. El derecho natural aspira «justificar» los medios por la justicia de sus fines; por su parte, el derecho positivo intenta «garantizar» la justicia de los fines a través de la legitimación de los medios. Esta antinomia resultaría insoluble si la premisa dogmática común fuera falsa, es decir, en el caso en que medios legítimos y fines justos estuvieran en irreconciliable contradicción. Pero esto no puede producirse sin antes abandonar esta perspectiva y establecer criterios independientes para fines justos así como para medios legítimos.

Por lo pronto, el ámbito de los fines, y con ello también la

cuestión de un criterio de justicia, se disocia de esta investigación. En cambio, se entrará de lleno en la cuestión de la legitimación de ciertos medios que abarcan el ámbito de la violencia. Los principios del derecho natural no sirven aquí para hacer distinciones, sólo conducirían a un casuismo sin fin. Porque, si bien es cierto que el derecho positivo está ciego en materia de incondicionalidad de los fines, el natural lo está igualmente respecto al condicionamiento de los medios. En cambio, la teoría positiva del derecho parece aceptable como fundamento hipotético del punto de salida de la investigación, porque promueve una distinción básica entre las diferentes formas de violencia, independientemente de los casos en que se aplica. Y dicha distinción se centra en la violencia históricamente reconocida, sancionada o no. A pesar de que las siguientes consideraciones derivan de esta distinción, ello no significa que las formas de violencia estén clasificadas de esta manera, según hayan sido o no sancionadas. Porque en el contexto de una crítica de la violencia, el criterio positivo de derecho no llega a concebir su utilización, sino más bien su apreciación. En relación a la violencia, se trata en realidad de deducir las consecuencias de la posible existencia de tal distinción o criterio. En otras palabras, es su sentido lo que interesa. Esta distinción del derecho positivo no tardará en mostrarse significativa, perfectamente fundamentada en sí misma e insustituible A la vez se echará luz sobre aquella única esfera en la que esta distinción tiene validez. Resumiendo: el criterio establecido por el derecho positivo como legitimación de la violencia sólo será susceptible de análisis exclusivamente a partir de su sentido, si la crítica de la esfera de su aplicación se hace a partir de su valor. Por lo tanto, esta crítica permite localizar su punto de mira fuera de la filosofía del derecho positivo, pero también fuera del derecho natural. Ya se verá en qué medida es deducible a partir de una consideración histórico-filosófica del derecho.

Pero el sentido de la distinción entre violencia legítima e ilegítima no se deja aprehender inmediatamente. Sí es preciso rechazar el malentendido causado por el derecho natural, y según el cual todo se reduciría a la distinción entre fines justos e injustos. Es más, se sugirió ya que el derecho positivo exige la identificación del origen histórico de cada forma de violencia que, bajo ciertas condiciones, recibe su legitimación, su sanción. Dado que la máxima evidencia de reconocimiento de las violencias de derecho entraña una sumisión básicamente sin oposición a sus fines, la presencia o ausencia de reconocimiento histórico general

de sus fines, sirve como catalogador hipotético de aquéllas. Los fines que carecen de este reconocimiento pueden ser catalogados como naturales, los otros, como fines de derecho. La función diferenciada de la violencia, según sirva fines naturales o de derecho, se deja apreciar con mayor claridad sobre el fondo de condiciones de derecho determinadas de algún tipo. En aras de mayor sencillez, permítase que las siguientes exposiciones se hagan en relación a las condiciones europeas actuales.

Bajo dichas condiciones y en lo que concierne a la persona individual como sujeto de derecho, la tendencia actual es de frustrar fines naturales personales en todos los casos en que para satisfacerlos pueda hacerse uso de la violencia. A saber: este orden legal insiste, en todos los ámbitos en que fines personales puedan satisfacerse mediante la violencia, en establecer fines de derecho que, sólo a su manera, puedan ser consumados usando violencia legal. Este orden legal limita asimismo aquellos ámbitos, como el de la educación, en que los fines naturales gozan, en principio, de gran libertad, al establecer fines de derecho aplicables cada vez que los fines naturales son perseguidos con un exceso de violencia. Esto se pone de manifiesto en las leyes que delimitan las competencias de castigo y penalización. Puede formularse una máxima relativa a la legislación europea actual: Todo fin natural de las personas individuales colisionará necesariamente con fines de derecho, si su satisfacción requiere la utilización, en mayor o menor medida, de la violencia. (La contradicción en que se encuentra el derecho a la defensa propia, debería resolverse por sí sola en las observaciones siguientes.) De esta máxima se deduce que el derecho considera que la violencia en manos de personas individuales constituye un peligro para el orden legal. ¿Se reduce acaso este peligro a lo que pueda abortar los fines de derecho y las ejecutivas de derecho? De ninguna manera. De ser así no se juzgaría la violencia en general sino sólo aquella que se vuelve contra los fines de derecho. Se dirá que un sistema de fines de derecho no logrará sostenerse allí donde fines naturales puedan ser aún perseguidos de forma violenta. Pero eso, planteado así, no es más que un mero dogma. En cambio, podría tal vez considerarse la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho, al monopolizar la violencia de manos de la persona particular no exprese la intención de defender los fines de derecho, sino, mucho más así, al derecho mismo. Es decir, que la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho. Esta presunción encuentra una expresión más drástica en el ejemplo concreto del «gran» criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que éstos representan. En este caso irrumpe, amenazadora, esa misma violencia que el derecho actual intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos, y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud en contra del derecho. ¿Cuál es la función que hace de la violencia algo tan amenazador para el derecho, algo tan digno de temor? La respuesta debe buscarse precisamente en aquellos ámbitos en que, a pesar del actual orden legal, su despliegue es aún permitido.

En primer lugar, cabe citar la lucha de clases y su expresión en el derecho de huelga garantizado a los trabajadores. Las organizaciones laborales son en la actualidad, junto al Estado, los únicos sujetos de derecho a quienes se concede un derecho a la violencia. Puede objetarse que la abstención de actuar, el no hacer, implícito en la huelga, no puede de manera alguna caracterizarse como violencia. Y no debe olvidarse que, cuando ya no supo evitarlo, esta consideración facilitó la labor de la violencia de Estado para retirar el derecho de huelga. De todas maneras, la violencia atribuida a la huelga no puede evocarse sin más, ya que no es necesariamente tal. Abstenerse de participar en una actividad o en un servicio, lo que equivale a una «ruptura de relaciones», puede ser un medio limpio y desprovisto de toda violencia. Y dado que, desde el punto de vista del Estado o del derecho, el derecho de huelga de los trabajadores no incluye de ninguna manera el derecho a la violencia, sino a sustraerse de ella si es utilizada por la patronal, huelgas ocasionales pueden ocurrir como declaración de «aversión» o «distanciamiento» respecto a la patronal. El momento violento, en forma de chantaje, necesariamente asoma, cuando la reanudación de la actividad interrumpida, desde una posición de principio, se liga a condiciones que nada tienen que ver con la actividad o que significan modificaciones exteriores a ella. En este sentido el derecho de huelga representa, desde la perspectiva del sector laboral enfrentada a la violencia del Estado, un derecho de utilización de la violencia al servicio de ciertos fines. Dicha contradicción de objetivos se manifiesta en toda su agudeza en la huelga general revolucionaria. Los trabajadores se escudarán siempre en su derecho de huelga, mientras que el Estado la considerará un abuso de ese derecho

por no haber sido concebido «así», por violar la vigencia de sus disposiciones extraordinarias. El Estado puede alegar que un paro simultáneo de todos los sectores, a pesar de no existir para todos ellos un motivo jutificado por las previsiones del legislador, es contrario al derecho. Esta diferencia de interpretación ilustra la contradicción práctica del estado del derecho, y que consiste en que el Estado reconoce una violencia, cuyos fines naturales le son indiferentes, excepción hecha del caso grave de la huelga general revolucionaria a la que se opone vehementemente. No puede, no obstante, pasarse por alto, que bajo ciertas condiciones y aunque parezca paradójico a primera vista, un comportamiento es violento aun cuando resulte del ejercicio de un derecho. Tal comportamiento podrá considerarse violencia activa cuando ejerce un derecho que le compete para derribar el orden legal del cual deriva su fuerza. Pero aun cuando el comportamiento es pasivo, no dejará de ser violento si consistiera en chantaje del tipo tratado más arriba. Cuando, bajo ciertas condiciones, se opone violencia a los huelguistas que ejercen la violencia, asistimos meramente a una contradicción práctica de la situación de derecho, y no a una contradicción lógica del derecho. Es que en el ejercicio de la huelga, la función que el Estado más teme es aquella que esta investigación reconoce como único fundamento crítico seguro de la violencia. Si la violencia no fuera más de lo que aparenta, a saber, un mero medio para asegurar directamenete un deseo discrecional, sólo podría satisfacer su fin como violencia pirata. Sería totalmente inútil para fundar o modificar circunstancias de modo relativamente consistente. La huelga demuestra, empero, que la violencia es capaz de ello; puede implantar o modificar condiciones de derecho por más que le pese al sentido de la justicia. La objeción de que dicha función de la violencia es coincidental y aislada no se hará esperar. Pero la consideración de la violencia bélica la refutará.

La viabilidad de un derecho de guerra se basa en exactamente las mismas contradicciones prácticas de estado del derecho que en la encontrada en el derecho de huelga. Es decir, resulta de la aprobación, por parte de sujetos de derecho, de una violencia cuyos fines siguen siendo para ellos fines naturales, y que por lo tanto, en casos graves, son suceptibles de entrar en conflicto con sus propios fines de derecho o naturales. En principio, la violencia bélica acomete sus fines, inmediatamente en forma de violencia pirata. Sin embargo, llama poderosamente la atención que aun entre los primitivos —es más, particularmente entre ellos—,

donde apenas si hay indicios de relaciones dignas de Estados de derecho, y aun en esos casos en que el vencedor se ha apropiado de una posición virtualmente irrecuperable, se impone una ceremonia de paz. La palabra «paz», como correlativa de la palabra «guerra», incluye en su significado (distinto al de la «paz eterna» política y literal de Kant) un necesario sancionamiento a priori de cada victoria, independientemente de todas las otras relaciones de derecho. Y esta sanción consiste en que las nuevas circunstancias son reconocidas como nuevo «derecho», se requieran o no garantías de facto para su perpetuación. Si se admite la violencia bélica como origen y modelo de toda violencia que persigue fines naturales, entonces todas estas formas de violencia fundan derecho. Más adelante se volverá a hablar sobre el alcance de lo dicho. Lo anterior explica por qué el derecho moderno tiende, como se ha visto, a no admitir que, por lo menos personas privadas en calidad de sujetos de derecho, practiquen una violencia aunque sólo dirigida a satisfacer fines naturales. Esta violencia se hace manifiesta para el sujeto de derecho en la figura del gran criminal, con la consiguiente amenaza de fundar un nuevo derecho, cosa que para el pueblo, y a pesar de su indefensión en muchas circunstancias cruciales, aún hoy como en épocas inmemoriales, es una eventualidad estremecedora. El Estado teme esta violencia, decididamente por ser fundadora de derecho, por tener que reconocerla como tal, cuando potencias exteriores lo fuerzan a concederles el derecho de hacer la guerra, o cuando las clases sociales lo fuerzan a conceder el derecho a la huelga.

Durante la última guerra, la crítica de la violencia militar significó el comienzo de una crítica apasionada en contra de la violencia en general. Por lo menos una cosa quedó clara: la violencia no se practica ni tolera ingenuamente. Pero esa crítica no sólo se refirió al carácter fundador de derecho de la violencia, sino que su fuerza más demoledora se manifestó en la evaluación de otra función suya. La doble función de la violencia es característica del militarismo, que sólo pudo constituirse como tal, con el advenimiento del servicio militar obligatorio. El militarismo es el impulso de utilizar de forma generalizada la violencia como medio para los fines del Estado. El enjuiciamiento de este impulso fue tan o más vigoroso que el de la utilización genérica de la violencia. Dicho impulso revela una función completamente distinta de la violencia que la mera persecución de fines naturales. Refleja una utilización de la violencia como medio para fines de

derecho, ya que la sumisión de los ciudadanos a las leyes —dado el caso, la obediencia a la ley de servicio militar obligatorio— es un fin de derecho. La primera función de la violencia es fundadora de derecho, y esta última, conservadora de derecho. Considerando que el servicio militar obligatorio es una práctica que, en principio, no se diferencia de modo alguno de la violencia conservadora de derecho, su crítica eficaz es mucho más difícil que lo que se desprende de las declaraciones de pacifistas y activistas. Semejante crítica se inscribe en realidad dentro del ámbito de la crítica de la violencia de derecho en general, es decir, de la violencia legal o ejecutiva. Un programa menos ambicioso no estará a la altura de la tarea. Tampoco puede reducirse, a menos que se abrace un anarquismo infantil, a rechazar todo compromiso de la persona y declarar a cambio, que «lo que apetece es lo permitido». Una máxima tal no hace más que desvincular esta reflexión de lo ético-histórico, de todo sentido de la acción y de todo sentido de la realidad, ya que éstos no pueden constituirse si la «acción» es extraída de su contexto. Todavía más importante es la insuficiencia del imperativo categórico kantiano en lo que respecta a esta crítica por ser un programa mínimo aunque inapelable, a saber: actúa de tal manera que veas, tanto en tu persona como en la de las otras, a la humanidad también como fin y nunca sólo como simple medio [1]. Es que el derecho positivo, si es consciente de sus propias raíces, exigirá el reconocimiento de la salvaguardia y promoción de los intereses de toda la humanidad en la persona de todo individuo. Ese interés es tenido en cuenta mediante el establecimiento de un orden fatalmente necesario. Pero, aunque éste, en su papel de conservador de derecho, tampoco puede escapar a la crítica, es reducido a la impotencia, cuando se lo sustituye por una simple referencia informal a la «libertad» que no se acompaña de un orden superior capaz de designarla. La impotencia será completa si se elude la discusión de la validez del orden de derecho en su totalidad, para centrarse en aplicaciones o en leyes aisladas, como si éstas fueran las garantes de la fuerza del derecho. Lejos de ser así, dicha garantía radica en la unidad de destino que el derecho propone, lo existente y lo amenazador siendo parte integral de él. Y la violencia

[1] Esta famosa exigencia induce a la duda de si no contiene demasiado poco, si también está permitido servir a o servirnos de nosotros mismos o de otros bajo alguna circunstancia imaginable. Esta duda está asistida por muy buenos motivos.

conservadora de derecho es una de las amenazas, aunque no tenga el sentido de intimidación que le atribuye el teórico liberal mal instruido. En su sentido estricto, la intimidación requiere una determinación que está en contradicción con la esencia de la amenaza y que además no hay ley que posea, porque existe siempre la esperanza de poder escapar a su puesta en práctica. Más bien esta amenaza se manifiesta como el posible destino de caer en manos del criminal. El sentido más profundo de la indeterminación del orden de derecho se hará patente más adelante, cuando se considere la esfera del destino de donde deriva. Una indicación valiosa se encuentra en el ámbito de las penas. Y entre ellas, la más criticada desde la entrada en vigor de las interrogantes del derecho positivo, es la pena de muerte. Y los motivos fueron y siguen siendo tan fundamentales como pobres e imperfectos los argumentos esgrimidos en la mayor parte de los casos. Sus críticos sintieron, quizá sin poder fundamentarlo, probablemente sin querer siquiera sentirlo, que la impugnación de la pena de muerte no se reduce a atacar una medida de castigo o alguna ley aislada, sino que alcanza al derecho en su origen mismo. Si la violencia, una violencia coronada por el destino, es su origen, no será del todo desacertada la presunción, de que esa violencia cumbre sobre la vida y la muerte, al aparecer en el orden de derecho, puede infiltrarse como elemento representativo de su origen en lo existente y manifestarse de forma terrible. Con ello, también es cierto que la pena de muerte se aplicaba, en condiciones de derecho primitivas, también a delitos de propiedad, cosa que parece desproporcionada a esas «circunstancias». Pero su sentido no era de penalizar la infracción a la ley, sino de establecer el nuevo derecho. Y es que la utilización de violencia sobre vida y muerte refuerza, más que cualquier otra de sus prácticas, al derecho mismo. A la vez, el sentido más fino deja entrever claramente que ella anuncia algo corrupto en el derecho, por saberse infinitamente distante de las circunstancias en las que el destino se manifestara en su propia majestad. En consecuencia, el entendimiento debe intentar aproximarse a esas circunstancias con la mayor decisión, para consumar la crítica, tanto de la violencia fundadora como de la conservadora. Pero estas dos formas de la violencia se hacen presentes en aún otra institución del Estado, y en una combinación todavía mucho más antinatural que en el caso de la pena de muerte y amalgamadas de forma igualmente monstruosa: esta institución es la policía. Aunque se trata de una violencia para fines de derecho (con derecho a libre dis-

posición), la misma facultad le autoriza a fijarlos (con derecho de mandato), dentro de amplios límites. Lo ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción entre derecho fundador y derecho conservador. La razón por la cual tan pocos sean conscientes de ello, radica en que las competencias de la policía rara vez le son suficientes para llevar a cabo sus más groseras operaciones, ciegamente dirigidas en contra de los sectores más vulnerables y juiciosos, y contra quienes el Estado no tiene necesidad alguna de proteger las leyes. Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines. A la violencia policial se exime de ambas condiciones. Es fundadora de derecho, porque su cometido característico se centra, no en promulgar leyes, sino en todo edicto que, con pretensión de derecho se deje administrar, y es conservadora de derecho porque se pone a disposición de esos fines. Pero la afirmación de que los fines de la violencia policial son idénticos, o están siquiera relacionados con los restantes fines del derecho, es totalmente falsa. El «derecho» de la policía indica sobre todo el punto en que el Estado, por impotencia o por los contextos inmanentes de cada orden legal, se siente incapaz de garantizar por medio de ese orden, los propios fines empíricos que persigue a todo precio. De ahí que en incontables casos la policía intervenga «en nombre de la seguridad», allí donde no existe una clara situación de derecho, como cuando, sin recurso alguno a fines de derecho, inflige brutales molestias al ciudadano a lo largo de una vida regulada a decreto, o bien solapadamente lo vigila. En contraste con el derecho, que reconoce que la «decisión» tomada en un lugar y un tiempo, se refiere a una categoría metafísica que justifica el recurso crítico, la institución policial, por su parte, no se funda en nada sustancial. Su violencia carece de forma, así como su irrupción inconcebible, generalizada y monstruosa en la vida del Estado civilizado. Las policías son, consideradas aisladamente, todas similares. Sin embargo, no puede dejar de observarse que su espíritu es menos espeluznante cuando representa en la monarquía absoluta a la violencia del mandatario en el que se conjugan la totalidad del poder legislativo y ejecutivo. Pero en las democracias, su existencia no goza de esa relación privilegiada, e ilustra, por tanto, la máxima degeneración de la violencia.

La violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. En caso de no reivindicar alguno de estos dos predicados, renuncia a toda validez. De ello se desprende que, en el mejor de los casos, toda violencia empleada como medio participa en la problemática del derecho en general. Y a pesar de que a esta altura de la investigación, su significado no se deja aún aprehender con certidumbre, lo ya realizado hace aparecer al derecho bajo una luz de ambigüedad ética tal, que la pregunta de si no es posible regular los conflictivos intereses de la humanidad con otros medios que no sean violentos, se impone por sí misma. Pero ante todo, debe precisarse que de un contrato de derecho no se deduce jamás una resolución de conflictos sin recurso alguno a la violencia. En realidad, tal contrato conduce en última instancia, y por más que sus firmantes lo hayan alcanzado haciendo gala de voluntad pacífica, a una violencia posible. Porque el contrato concede a cualquiera de sus partes el derecho de recurrir a algún tipo de violencia en contra de la otra en caso de que sea responsable de infracción a sus disposiciones. Y eso no es todo: el origen de todo contrato, no sólo su posible conclusión, nos remite a la violencia. Aunque su violencia fundadora no tiene por qué estar inmediatamente presente en el momento de su formulación, está representada en él bajo forma del poder que lo garantiza y que es su origen violento, y ello, sin excluir la posibilidad de que ese mismo poder se incluya por su fuerza como parte legal del contrato. Toda institución de derecho se corrompe si desaparece de su consciencia la presencia latente de la violencia. Valgan los parlamentos como ejemplos de ello en nuestros días. Ofrecen el lamentable espectáculo que todos conocemos porque no han sabido conservar la conciencia de las fuerzas revolucionarias a que deben su existencia. Especialmente en Alemania, también la más reciente manifestación de tales violencias transcurrió sin consecuencia para los parlamentos. Carecen del sentido de la violencia fundadora representada en ellos. Por ello no sorprende que no alcancen conclusiones dignas de esa violencia, sino que favorezcan compromisos tendentes a asegurar un presunto tratamiento pacífico de los asuntos políticos. Sin embargo, «por más que censuremos toda forma abierta de violencia, persiste como producto inherente de la mentalidad de la violencia, porque la corriente que impulsa hacia el compromiso no es una motivación interior, sino exterior, está motivada por la corriente contraria. No importa cuán voluntariamente nos hayamos prestado al compromiso; aun así es imposible ignorar su carácter coactivo. El sentimiento básico que acompaña a todo compromiso es: "Mejor hubiera sido de otra

manera"» [2]. Es significativo que la degeneración de los parlamentos apartó probablemente a tantos espíritus del ideal de resolución pacífica de conflictos políticos, como los que la guerra le había aportado. Bolcheviques y sindicalistas se enfrentan a pacifistas. Practicaron una crítica demoledora y en general acertada en contra de los parlamentos actuales. Por más deseable y alentador que sea un parlamento prestigioso, la discusión de medios fundamentalmente pacíficos de acuerdo político, no podrá hacerse a partir del parlamentarismo. La razón es que todos sus logros relativos a asuntos vitales sólo pueden ser alcanzados, considerando tanto sus orígenes como sus resultados, gracias a órdenes de derecho armados de violencia.

Pero, ¿es acaso posible la resolución no violenta de conflictos? Sin duda lo es. Las relaciones entre personas privadas ofrecen abundantes ejemplos de ello. Dondequiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta. Y es que a los medios legítimos e ilegítimos de todo tipo, que siempre expresan violencia, puede oponerse los no violentos, los medios limpios. Sus precondiciones subjetivas son cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar. Pero su aparición objetiva es determinada por la ley (cuyo alcance violento no se discute aquí) para que los medios limpios no signifiquen soluciones inmediatas sino sólo mediatas. Por lo tanto, no se refieren jamás a la resolución de conflictos entre persona y persona, sino sólo a la manera moverse entre las cosas.

En la aproximación más concreta de los conflictos humanos relativos a bienes, se despliega el ámbito de los medios limpios. De ahí que la técnica, en su sentido más amplio, constituye su dominio más propio. Posiblemente, el mejor ejemplo de ello, el de más alcance, sea la conversación como técnica de acuerdo civil. En la conversación, no sólo la conformidad no violenta es posible, sino que el principio de no utilización de la violencia se debe expresamente a una circunstancia significativa: la no penalización de la mentira. Quizá no haya habido en el mundo legislación alguna que desde su origen la penalizara. De ello se desprende que existe, precisamente en la esfera de acuerdo humano pacífico, una legislación inaccesible a la violencia: la esfera del «mutuo entendimiento» o sea, el lenguaje. La violencia de dere-

[2] Erich Unger, *Politik und Metaphysik.* (*Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik I. Veröffentlichung.*), Berlín 1921, pág. 8.

cho finalmente se infiltró en ella, mucho más tarde y en pleno proceso de degeneración, al imponer castigo al engaño. En un principio, el orden de derecho se contentaba con la confianza, respaldada por su violencia triunfal, de poder vencer a la violencia ilegítima allí donde se manifestase. El engaño o la estafa, exentas de violencia, estaban libres de castigo según el postulado «ius civile vigilantibus scriptum est», o bien «ojo por dinero», tanto en el derecho romano como en el germánico antiguo. Más adelante, empero, el derecho de otros tiempos se sintió sucumbir por confiar en su propia violencia, y a diferencia del anterior, se vio desbordado. Es más, el temor que inspira y la desconfianza en sí mismo, indican la conmoción del derecho. Comienza a proponerse fines con la intención de evitarle mayores sacudidas al derecho conservador. Se vuelve, por tanto, contra el engaño, no por consideraciones morales, sino por temor a las reacciones violentas que pueda provocar entre los engañados. No obstante, dicho temor está en contradicción con la propia naturaleza violenta que desde sus orígenes caracteriza al derecho. Por consiguiente, tales fines ya no concuerdan con los medios legítimos del derecho. En ellos se anuncia, tanto la decadencia de su propia esfera como una reducción de los medios limpios, ya que la prohibición del engaño, restringe el derecho al uso de medios completamente desprovistos de violencia, debido a las reacciones violentas que podrían provocar. Dicha tendencia del derecho contribuyó a la retirada del derecho a la huelga, contrario a los intereses del Estado. El derecho lo sanciona porque intenta evitar acciones violentas a las que teme enfrentarse. Antes de concederlo, los trabajadores recurrían al sabotaje e incendiaban las fábricas. Más acá de todo orden de derecho, existe después de todo, e independientemente de todas las virtudes, un motivo eficaz para alcanzar soluciones pacíficas a los intereses encontrados de las personas. Incluso la mentalidad más dura preferirá muy a menudo medios limpios y no violentos, por temor a desventajas comunes que resultarían de un enfrentamiento de fuerza, sea cual fuere el vencedor. En incontables casos de conflicto de intereses entre personas privadas, habrá clara consciencia de ello. No así cuando la disputa afecta a clases y naciones. Para éstas, ese orden superior que amenaza tanto al vencedor como al vencido, permanece oculto para los sentimientos y opiniones de casi todos. La búsqueda aquí de semejantes órdenes superiores e intereses comunes que se derivan de ellos, y que constituyen el motivo más persistente a favor de una política de los medios limpios, nos lle-

varía demasiado lejos [3]. Bastará remitirnos a los medios limpios que priman en el trato pacífico de personas privadas, como análogos de aquéllos utilizables en la política.

En lo que respecta a las largas luchas de clase, la huelga debe, bajo ciertas condiciones, considerarse medio limpio. Habrá que hacer una distinción entre dos tipos esencialmente diferentes de huelga, cuya incidencia ya fuera examinada más arriba. A Sorel le corresponde el mérito de haber sido el primero en reconocerla sobre la base de una reflexión más política que teórica. La distinción que propone es entre huelga general política y huelga general proletaria, y están también enfrentadas en lo que concierne a la violencia. Sobre los partidarios de la primera puede decirse: «La base de sus concepciones es el fortalecimiento de la violencia del Estado; en sus organizaciones actuales los políticos (sc. los moderadamente socialistas) preparan ya la instauración de una potente violencia centralizada y disciplinada que no dará brazo a torcer ante la crítica de la oposición, sabrá imponer el silencio y dictar sus decretos falaces...» [4]. «La huelga general política... demuestra que el Estado no pierde nada de su fuerza al transferir el poder de privilegiados a privilegiados, cuando la masa productora trueca amos.» [5] Ante esta huelga general política (que parece haber sido la fórmula de la fallida revolución alemana), el proletariado se propone como único objetivo, la liquidación de la violencia estatal. «Descarta toda consecuencia ideológica de toda posible política social; incluso las reformas más populares son consideradas burguesas por sus partidarios» [6]. «Semejante huelga general expresa claramente su indiferencia por los beneficios materiales conquistados, al declarar su voluntad de eliminar al Estado; un Estado que ciertamente fue... la razón de existencia de los grupos dominantes que se beneficiaron de todas las empresas que corrieron a cuenta del público en general...» [7]. Ahora bien, mientras que la primera de las formas de interrupción del trabajo mencionadas refleja violencia, ya que no hace más que provocar una modificación exterior de las condiciones de trabajo, la segunda, en tanto medio limpio, no es violenta. En efecto, en lugar

[3] No obstante, véase Unger, *op. cit.*, págs. 18 y sigs.

[4] George Sorel, *Réflexions sur la violence,* 5.ª ed., París, 1919, pág. 250.

[5] *Op. cit.*, pág. 265.

[6] *Idem.*, pág. 195.

[7] *Idem.*, pág. 249.

de plantearse la necesidad de concesiones externas y de algún tipo de modificaciones de las condiciones de trabajo para que éste sea reanudado, expresa la decisión de reanudar un trabajo completamente modificado y no forzado por el Estado. Se trata de una subversión que esta forma de huelga, más que exigir, en realidad consuma. Por consiguiente, si la primera concepción de la huelga es fundadora de derecho, la segunda es anarquista. Sorel se hace eco de ocasionales afirmaciones de Marx cuando reniega de todo tipo de programas, utopías, en una palabra, de fundaciones de derecho, al decir: «Con la huelga general desaparecen todas esas cosas bonitas; la revolución se manifiesta en forma de una revuelta clara y simple. Es un lugar que no está reservado ni para los sociólogos, ni para elegantes aficionados de la reforma social, ni para intelectuales para quienes pensar por el proletariado les sirve de profesión» [8]. Esta concepción profunda, ética y genuinamente revolucionaria impide que se adscriba a semejante huelga general un carácter violento, so pretexto de sus posibles consecuencias catastróficas. Es cierto que la economía presente, considerada como un todo, se parece más a una bestia suelta que se aprovecha de la inatención del guardián, que a una máquina que se detiene una vez partido el fogonero. Aun así, no debe juzgarse la violencia de una acción según sus fines o consecuencias, sino sólo según la ley de sus medios. Es obvio que la violencia de Estado, sólo preocupada por las consecuencias, va a atribuirle un carácter violento precisamente a este tipo de huelga, en lugar de reconocerlo en el manifiesto comportamiento extorsionador de los paros parciales. Sorel esgrimió argumentos muy ingeniosos para mostrar cómo esta rigurosa concepción de la huelga general, es de por sí la indicada para reducir el despliegue concreto de violencia en un contexto revolucionario. En comparación, la huelga de médicos, tal como se produjo en diversas ciudades alemanas, constituye un caso conspicuo de omisión violenta, carente de ética y de una crudeza superior a la de la huelga general política, emparentada como está con el bloqueo. Esta huelga refleja el empleo más repugnante e inescrupuloso de violencia; una depravación, considerando que se trata de un sector profesional que durante años, sin oponer la menor resistencia, «aseguró su botín a la muerte», para luego, en la primera ocasión propicia, ponerle precio libremente a la vida. Con más claridad que en las recientes luchas de clase, medios de acuerdo no violentos evolu-

[8] *Idem.*, pág. 200.

cionaron a lo largo de la historia milenaria de los Estados. Sólo ocasionalmente debe intervenir la diplomacia para modificar los órdenes de derecho de tránsito entre ellos. Básicamente, en franca analogía con los acuerdos entre personas privadas, resolvieron sus conflictos pacíficamente, caso a caso y sin contrato, en nombre de sus Estados. Se trata de una tarea delicada que se resuelve de manera más resolutiva recurriendo al arbitraje, pero que significa un método fundamentalmente más elevado que el del arbitraje, por trascender los órdenes de derecho, y por consiguiente, también la violencia. La diplomacia, como asimismo el trato entre personas privadas, desarrolló formas y virtudes que, no por haberse convertido en exteriores, siempre así lo fueron.

No existe forma alguna de violencia prevista por el derecho natural o positivo, que esté desvinculada de la ya mencionada problemática de la violencia de derecho. Dado que toda representación de soluciones imaginables a los objetivos humanos, sin mencionar la redención del círculo de destierro de todas las condiciones de existencia precedentes, es irrealizable en principio, sin recurrir en absoluto a la violencia, es preciso formularse otras formas de violencia que las conocidas por la teoría del derecho. Simultáneamente ha de cuestionarse la veracidad del dogma que esas teorías comparten: Fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, medios legítimos pueden ser empleados para perseguir fines justos. ¿Qué sucedería, en caso de emplear esa violencia, como forzada por el destino, medios legítimos que de por sí estén en contradicción irreconciliable con fines justos? ¿O bien de concebirse una violencia de otro tipo, que, por ello, no pueda ser ni legítima ni ilegítima para esos fines, que no les sirva de medio para nada sino que guardase otra relación respecto a ellos? Esto echa una luz sobre la curiosa y ante todo desalentadora experiencia de indeterminación propia a todos los problemas de derecho, quizá comparables en su esterilidad a la imposibilidad de decidir de forma concluyente entre «verdadero» y «falso» en lenguajes vivos. Si bien la razón es incapaz de decidir sobre la legitimidad de medios y la justicia de fines, siendo más bien una violencia fatal la que los determina, por encima de ella, lo hace Dios. La extrañeza que puede provocar tal entendimiento se debe a la insistencia tozuda habitual en pensar que los mencionados fines justos son fines de un derecho posible, es decir, no sólo pensables como generalmente valederos (cosa que se desprende analíticamente del atributo de la justicia) sino también como generalizables, cosa que contradice, como puede mos-

trarse, al citado atributo. Y es que fines que son generalmente reconocibles como generalmente valederos en una situación, no lo son para ninguna otra, a pesar de que, por lo demás, exhiban grandísimas similitudes. La experiencia cotidiana ya nos ofrece una función no mediada de la violencia, que cae fuera del tratamiento que de ella se ha hecho hasta ahora. La ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación. Aun así, esta violencia produce también manifestaciones objetivas que pueden ser objeto de crítica. En primer lugar pueden encontrarse en el mito.

La violencia mítica en su forma original es pura manifestación de los dioses. No es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades. Es ante todo manifestación de su existencia. La leyenda de Níobe es un excelente ejemplo. Podría parecernos que las acciones de Apolo y Artemisa no son más que un castigo. Sin embargo, su violencia más bien establece un nuevo derecho; no es el mero castigo a la transgresión de uno ya existente. La arrogancia de Níobe conjura la fatalidad sobre sí, no tanto por ultrajar al derecho, sino por desafiar al destino a una lucha que éste va a ganar, y cuya victoria necesariamente requiere el seguimiento de un derecho. Las leyendas heroicas, en que el héroe, como por ejemplo Prometeo, desafían con digna bravura al destino, se enfrentan a él con suerte diversa y no son abandonados por la leyenda sin alguna esperanza, demuestran que, en un sentido arcaico, los castigos divinos poco tenían de derecho conservador; por lo contrario, instauraban un nuevo derecho entre los humanos. Precisamente a ese héroe y esa violencia de derecho quiere actualizar el pueblo aún hoy cuando admira a los grandes malhechores. Por tanto, la violencia se abate sobre Níobe desde la insegura y ambigua esfera del destino pero no es en realidad destructiva. A pesar de causar la muerte sangrienta de los hijos de Níobe, respeta la vida de la madre que, por la muerte de sus hijos se hace aún más culpable hasta convertirse en depositaria eterna y muda de esa culpa; señal de la frontera entre humanos y dioses. Pero si se quiere emparentar, o incluso identificar, esta violencia mítica directa con la violencia fundadora de la que ya se hablara, será necesario reconsiderar esta última, ya que al caracterizarla en el contexto de la violencia bélica sólo fue concebida como una violencia de medios. Esta asociación promete echar luz sobre el destino, de todas maneras ligado a la violencia de derecho, y permitir así comple-

tar, no más sea a grandes trazos, nuestra crítica. La función de la violencia en el proceso de fundación de derecho es doble. Por una parte, la fundación de derecho tiene como fin *ese* derecho que, con la violencia como medio, aspira a implantar. No obstante, el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia. Lejos de ello, sólo entonces se convierte verdaderamente en fundadora de derecho en el sentido más estricto y directo, porque este derecho no será independiente y libre de toda violencia, sino que será, en nombre del poder, un fin íntima y necesariamente ligado a ella. Fundación de derecho equivale a fundación de poder, y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia. Justicia es el principio de toda fundación divina de fines; poder, es el principio de toda fundación mítica de derecho.

De lo anterior deriva una aplicación preñada de consecuencias para el derecho de Estado. A su dominio corresponde el establecimiento de fronteras, tal como se lo propone la «paz» de todas las guerras de las épocas míticas, de por sí el fenómeno originario de toda violencia fundadora por excelencia. En ella se muestra con la mayor claridad, que toda violencia fundadora de derecho viene a garantizar un poder, y no un ansia excesiva de beneficio en forma de posesiones. El establecimiento de fronteras no significa la somera aniquilación del contrincante. Se le conceden derechos, aun en aquellos casos en que el vencedor dispone de una superioridad absoluta de medios violentos. Y, de manera diabólicamente ambigua, se trata de una «igualdad» de derechos: para ambas partes firmantes del contrato, la línea que no debe franquearse es la misma. Aquí asoma con terrible ingenuidad la mítica ambigüedad de las leyes que no deben ser «transgredidas», y de las que hace mención satírica Anatole France cuando dice: la ley prohíbe de igual manera a ricos y pobres el pernoctar bajo puentes. Asimismo, cuando Sorel sugiere que el privilegio (o derecho prerrogativo) de reyes y poderosos está en el origen de todo derecho, más que una conclusión de índole histórico-cultural valedera, está rozando una verdad metafísica. Y mientras exista el derecho, esta verdad perdura *mutatis mutandis*. Y es que, desde la perspectiva de la violencia que sólo el derecho puede garantizar, no existe igualdad. En el mejor de los casos, hay violencias igualmente grandes. Sin perjuicio de lo dicho, el acto de establecimiento de fronteras es, aun en otro sentido, significativo para la noción de derecho. Por lo menos en lo que respecta a los tiempos primitivos, las leyes y fronteras circunscritas no están escritas. Las personas pueden transgredirlas

en su ignorancia y condenarse por ello a la expiación. En efecto, la agresión al derecho, ejemplificada por la transgresión a una ley no escrita y desconocida implica, a diferencia del castigo, la expiación. Y por desgraciado que pueda parecer su impacto sobre el desprevenido, su irrupción no es, vista desde el derecho, producto del azar, sino acto del destino que de nuevo se manifiesta en su programada ambigüedad. Hermann Cohen, en una observación casual sobre la idea antigua del destino, ya la había descrito como «una noción que se hace inevitable», y cuyos «propios ordenamientos son los que parecen provocar y dar lugar a esa extralimitación, a esa caída» [9]. El moderno principio, según el cual la ignorancia de la ley no exime de castigo, es un testimonio continuado de ese sentido del derecho, así como indicador de que la batalla librada por las entidades colectivas antiguas a favor de un derecho escrito, debe entenderse como una rebelión contra el espíritu de las prescripciones míticas.

Lejos de fundar una esfera más limpia, la manifestación mítica de la violencia inmediata se muestra profundamente idéntica a toda violencia de derecho, y la intuición de su común problemática se convierte en certeza de la descomposición de su función histórica, por lo que se hace preciso eliminarla. Tal tarea replantea, en última instancia, la cuestión de una violencia inmediata pura, capaz de paralizar a la violencia mítica. De la misma forma en que Dios y mito se enfrentan en todos los ámbitos, se opone también la violencia divina a la mítica; son siempre contrarias. En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquélla amenaza, ésta golpea, si aquélla es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta. Como ejemplo de la violencia del tribunal divino, se pasa de la leyenda de Níobe a la banda de Koraj. Aquí alcanza esta violencia a privilegiados, levitas, y los alcanza sin anuncio previo, sin que medie amenaza; golpea y no se detiene ante la aniquilación. Pero no deja de percibirse que esta violencia es en sí misma redentora, ni oculta la profunda relación entre su carácter incruento y esa cualidad redentora. Y es que la sangre es símbolo de mera vida. La resolución de la violencia mítica se remite, y no podemos aquí describirlo de forma más exacta, a la

[9] Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, 2.ª ed. rev., Berlín, 1907, pág. 362.

culpabilización de la mera vida natural que pone al inocente e infeliz viviente en manos de la expiación para purgar esa culpa, y que a la vez, redime al culpable, no de una culpa, sino del derecho. Es que la dominación del derecho sobre el ser viviente no trasciende la mera vida. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre aquélla, en su propio nombre, mientras que la pura violencia divina lo es sobre todo lo viviente y por amor a lo vivo. Aquélla exige sacrificios, ésta los acepta.

Dicha violencia divina no sólo se manifiesta en las revelaciones religiosas, sino mucho más, en por lo menos una expresión sacralizada de la vida cotidiana. Una de sus manifestaciones fuera del derecho, es lo que se tiene por violencia educadora en su forma más consumada. Estas manifestaciones no se definen por haberlas practicado Dios mismo directamente en forma de milagros, sino por esos momentos de consumación incruenta, contundente y redentora, y a fin de cuentas, por la ausencia de toda fundación de derecho. En este sentido se justifica también la consideración de esta violencia como exterminadora, aunque lo sea sólo de forma relativa, es decir, dirigida a bienes, derecho, vida y lo que se asocia con ellos; jamás absoluta respecto al alma de los seres vivientes. Tal extensión de la violencia pura o divina sin duda provocará, particularmente en nuestros días, los más encarnizados ataques. Se le saldrá al paso con la indicación de que de ella también se deduce la autorización condicional de la violencia letal de los seres humanos utilizada por unos contra otros. Esto no debe admitirse porque a la pregunta de si puedo matar surge como respuesta el mandamiento inamovible: «No matarás». Este mandamiento se eleva por delante del acto como si Dios «se interpusiera» para impedir su consumación. Sin embargo, en tanto que no es el temor al castigo lo que sostiene su cumplimiento, el mandamiento deviene inaplicable e inconmensurable ante el hecho consumado. Por ello no puede emitir juicio sobre éste. Es decir que, de antemano, es imposible prever el juicio divino o su razón respecto a dicho acto. Yerran por lo tanto, aquellos que fundamentan la condena de toda muerte violenta de un hombre a manos de otro a partir del mandamiento. Este no representa un criterio para alcanzar un veredicto, sino una pauta de comportamiento para la persona o comunidad activa que debe confrontarlo en su intimidad, y que en casos tremendos tiene que asumir la responsabilidad de sustraerse a su mandato. Así lo entendió también el judaísmo al oponerse expresamente a la condena del homicidio producto de una legítima defensa. Pero los pensadores

recién mencionados se remiten a un teorema más remoto, mediante el cual puede que crean ser incluso capaces de fundamentar el mandamiento en cuestión. Se refieren al postulado que concibe la vida como algo sagrado, tanto si la extendemos a todo lo animal y vegetal como si la reducimos a lo exclusivamente humano. El argumento que esgrimen, aplicado al caso extremo de la muerte del tirano a manos de la revolución, es el siguiente: «si no mato, ya no me será dado jamás erigir el reino universal de la justicia... así piensa el terrorista espiritual... Nosotros, sin embargo, declaramos que más elevada que la felicidad y justicia de una existencia... es la existencia en sí [10]». Esta última afirmación es ciertamente tan falsa, casi innoble, reveladora de la necesidad de buscar la razón del mandamiento en su incidencia sobre Dios y el autor del hecho, en vez de buscarla en lo que el hecho hace al asesinado. Falsa y vil es, en efecto, dicha afirmación de que la existencia es más elevada que la existencia justa, si por existencia no se entiende más que la mera vida, y no cabe duda que ese es el sentido que le confiere su autor. No obstante, alude a la vez a una vigorosa verdad, si existencia, o mejor dicho, vida, son palabras cuya ambigüedad, comparable a la de la palabra «paz», por referirse ambas respectivamente a dos esferas, se resuelve en el significado de «hombre», un estado agregado e inamovible. Es decir, siempre y cuando la afirmación quiera decir que el no-ser del hombre es más terrible que el necesariamente prosaico no-ser-aún del hombre justo. Precisamente a dicho doble sentido debe la frase su verosimilitud. Es que lo humano no es para nada idéntico a la mera vida del hombre; ni a la mera vida que posee, ni a cualquier otro de sus estados o cualidades, y ni siquiera a la unicidad de su persona corporal. Por más sagrado que sea el ser humano (o igualmente esa vida que contiene en sí: la vida terrenal, muerte y posteridad), no lo son sus condiciones o su vida corporal que sus semejantes convierten en tan precaria. De no ser así, ¿qué lo distinguiría esencialmente de animales y plantas? Y de considerar sagrados también a éstos, no podrían aspirar a la mera vida, no podrían estar contenidos en ella. Probablemente no valga la pena investigar el origen del dogma de la sacralidad de la vida. Posiblemente sea algo muy reciente; una última confusión de la debilitada tradición occidental, por querer recuperar al santo que ha perdido en la inescrutabilidad cosmológica. (La

[10] Kurt Hiller, «Anti-Kain. Ein Nachwort», en *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*, edit. por Kurt Hiller. Vol. 3, Munich, 1919, pág. 25.

antigüedad de todos los mandamientos religiosos que prohíben dar muerte no demuestran nada, por haber servido como fundamento a nociones diferentes a aquellas en que se basa el teorema moderno al respecto.) Finalmente, es preciso comprender que lo que aquí pasa por sagrado, era, desde la perspectiva del viejo pensamiento mítico, aquello sobre lo cual se deposita la marca de la culpabilidad, y que no es otra cosa que la mera vida.

La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia. Es «filosofía» de dicha historia porque ya la idea que constituye su punto de partida hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos. Una visión que se reduzca a considerar lo más inmediato, a lo sumo intuirá el ir y venir dialéctico de la violencia en forma de violencia fundadora de derecho o conservadora de derecho. Esta ley de oscilación se basa en que, a la larga, toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles. Algunos de estos síntomas fueron tratados en el curso de la presente discusión. Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia o las anteriormente reprimidas, llegan a predominar sobre la violencia fundadora hasta entonces establecida, y fundan un nuevo derecho sobre sus ruinas. Sobre la ruptura de este ciclo hechizado por las formas de derecho míticas, sobre la disolución del derecho y las violencias que subordina y está a la vez subordinado, y en última instancia encarnadas en la violencia de Estado, se fundamenta una nueva era histórica. De resultar cierto que el señorío del mito se resquebraja desde una perspectiva actual, entonces, la mencionada novedad no es tanto una inconcebible huida hacia adelante como para que un rechazo del derecho signifique inmediatamente su autoanulación. Pero si la violencia llega a tener, más allá del derecho, un lugar asegurado como forma limpia e inmediata, se deduce, independientemente de la forma y posibilidad de la violencia revolucionaria, a qué nombre debe atribuirse la más elevada manifestación de la violencia a cargo del hombre. Para el ser humano no es ya posible sino urgente decidir cuándo se trata efectivamente de violencia limpia en cada caso particular. Es que sólo la violencia mítica, no la divina, deja entreverse como tal con certeza, aunque sea en efectos no cotejables entre sí, porque la fuerza redentora de la violencia no está al alcance de los humanos. De nuevo están a disposición de la violencia divina todas las formas eternas que el mito mancillara con el derecho. Podrá manifestarse en la verdadera guerra de la misma manera en que se manifestará a la masa de criminales en el juicio divino. Desechable es, empero, toda violencia mítica, la fundadora de derecho, la arbitraria. Desechable también es la conservadora de derecho, esa violencia administrada que le sirve. La violencia divina, insignia y sello, jamás medio de ejecución sagrada, podría llamarse, la reinante.



Teorías del fascismo alemán *

RESEÑA DE LA COLECCIÓN DE ENSAYOS
«GUERRA Y GUERREROS»,
EDITADA POR ERNST JÜNGER, 1930

Léon Daudet, hijo de Alphonse, también escritor de importancia y líder del partido monárquico francés, entregó un informe en su Acción Francesa sobre el Salón del Automóvil en el que arrancó, quizá no literalmente, con la identidad: «el automóvil es la guerra». Lo que subyacía a esta sorprendente conexión de ideas era la noción según la cual la superación de los instrumentos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía y afines, no encontrando en nuestra vida privada un provecho adecuado y exhaustivo, no obstante fuerzan su justificación. Y se justifican renunciando a una interacción armónica, en la guerra que al devastar demuestra que la realidad social no estaba madura para integrar a la técnica como órgano; que la técnica no era lo suficientemente poderosa para someter a las fuerzas sociales elementales. Podemos afirmar sin que vaya en detrimento de la importancia de las raíces económicas de la guerra, que la guerra imperialista está condicionada en su núcleo más duro y fatal por la discrepancia abismal entre los inmensos medios de la técnica y la ínfima clarificación moral que aportan. De hecho, y a causa de su naturaleza económica, la sociedad burguesa no puede hacer otra cosa que aislar a la técnica de lo considerado espiritual; no tiene más remedio que excluir en lo posible a la técnica del derecho de codeterminación del orden social. Toda guerra venidera será a la vez una rebelión de esclavos de la técnica.

Dado que fueron soldados en la Guerra Mundial y que, in-

* «Theorien des deutschen Faschismus», *Die Gesellschaft* 7, 1930.

dependientemente de todo lo que pueda discutírseles, parten de esa experiencia, no habría que recordarles a los autores del texto que nos ocupa que las consideraciones anteriores y otras asociadas a ellas agotan las cuestiones relevantes a la guerra en nuestro tiempo. Razón de más para sorprenderse cuando ya en la primera página nos topamos con que «el siglo, las ideas y las armas con las que se lucha son de importancia secundaria». Y lo más asombroso es que con esta afirmación Ernst Jünger hace suyo un axioma fundamental del pacifismo; el menos defendible y más abstracto de entre ellos. Tras Jünger y sus amigos se esconde no sólo un molde doctrinario sino un misticismo francamente molesto sea cual fuere el criterio de pensamiento viril con que se lo mida. Pero este misticismo de la guerra y el cliché idealizado del pacifismo no tienen nada que reprocharse mutuamente. Es más, por lo pronto, hasta el pacifismo más tísico aventaja a su hermano epiléptico babeante en ciertos puntos de apoyo con lo real, y lo que parece más importante, en algunos conceptos sobre la próxima guerra.

Nuestros autores hablan con gusto y énfasis de «la primera guerra mundial». Sin embargo, su obtuso concepto de las próximas guerras, carente de toda imagen ligada a aquella, demuestra lo poco que sus experiencias les han valido para aprehenderla, al hablar de ella con los superlativos más alienados como por ejemplo, lo «Real del Mundo» *. Estos acondicionadores de ruta para la Wermacht casi llegan a persuadirnos de que el uniforme es para ellos el máximo objetivo, de todo corazón, mientras que las condiciones en las que luego se manifestará se pierden en el fondo. Esta posición se comprende mejor una vez comprobado cuán obsoletas están ya las ideologías de la guerra aquí expuestas en los términos del nivel actual de los armamentos europeos. Los autores no llegan a plantearse que la batalla concreta, material, en la que algunos de ellos ven encarnada la manifestación suprema del Ser, hace naufragar los miserables emblemas de heroismo que pudieran haber sobrevivido a la Guerra Mundial. El combate con gases, que poco interesa a los colaboradores de este libro, promete darle a la futura guerra un cariz en el que las categorías soldadescas se despiden definitivamente a favor de las deportivas, ya que las acciones militares se registrarán como récords. Y esto porque la particularidad estratégica más distintiva será la cruda y radical guerra de agresión. Como se sabe, contra

* Welthaft-Wirklichen. (N. del T.)

ataques de gases desde el aire no existe defensa adecuada. Hasta las medidas de protección individuales, las máscaras, fracasan ante el gas mostaza y el «Levisit». Cada tanto llegan a nuestros oídos informaciones «tranquilizadoras», como la invención de un tele-receptor acústico capaz de registrar el ronroneo de las hélices a gran distancia. La invención de un avión silencioso se sucede pocos meses después. La guerra de gases se basará en récords de exterminio y deberá contar con dosis de riesgo elevadas a exponentes absurdos. Es poco probable que su estallido se ajuste a las normas de derecho internacional, es decir, que sea precedida por una declaración de guerra. Su culminación tampoco tomará en cuenta tales categorías. Con la eliminación de la distinción entre civiles y combatientes, implícita en la guerra de gases, se desmorona el soporte principal del derecho internacional público. La última conflagración ha mostrado cómo la desorganización instaurada por la guerra imperialista amenaza con hacerla inconclusa, interminable.

Más que algo curioso, el que un texto de 1930 dedicado a «Guerra y Guerreros» pase todo esto por alto, revela un síntoma. Un síntoma de delirio pueril que desemboca en un culto apoteósico de la guerra y cuyos máximos anunciadores aquí son von Schramm y Günther. Esta nueva teoría de la guerra, que tiene su origen rabiosamente decadente inscrito en la frente, no es más que una transposición descarada de la tesis de *L'Art pour l'Art* a la guerra.

Pero esta enseñanza, que en boca de mediocres adeptos, mostraba desde su nacimiento la tendencia a convertirse en objeto de broma, en ésta su nueva fase, sus perspectivas son vergonzosas. Quién podría imaginarse a un combatiente de la batalla del Marne o de Verdún leyendo frases como las siguientes: «Hemos dirigido la guerra según principios muy impuros.» «Lo que se dice luchar de verdad, hombre contra hombre, tropa contra tropa, era cada vez menos frecuente.» «Por supuesto que los oficiales del frente hicieron a menudo una guerra sin estilo.» «Es que a causa de la introducción de las masas en el cuerpo de oficiales y suboficiales, de la sangre inferior, de la actitud práctica y burguesa, en una palabra, del hombre vulgar, cada vez más elementos de la aristocracia eterna del oficio soldadesco fueron aniquilados.» No es posible emitir tonos más falsos, imprimir sobre papel ideas más torpes, expresar palabras con menos tacto. El hecho de que los autores fracasaran aquí tan estrepitosamente con su cháchara porfiada de lo eterno y primitivo, se debe a la poco elegante y

periodística prisa de querer apropiarse de lo actual sin haber aprehendido lo pasado. No cabe duda de que han existido elementos de culto en la guerra. Las sociedades estructuradas sobre principios teocráticos los conocían. De por sí resulta descabellado querer restaurar estos elementos en la cúspide de la guerra, pero sería aún más penoso para estos guerreros en plena huida de ideas descubrir lo lejos que llegó en esta dirección errónea un filósofo judío, Erich Unger; cuán lejos llevó sus apreciaciones basadas en datos concretos de la historia judía, en parte, sin duda, de aplicación problemática, pero que en nada desmerecen de los esquemas sangrientos aquí conjurados. Es que a los autores no les basta clarificar algo o llamar las cosas por su nombre. La guerra «trasciende toda economía derivada de la razón; en su racionalidad hay algo de inhumano, inconmensurable, gigante, algo que sugiere un proceso volcánico, una erupción elemental... una tremenda ola de vida, orientada por una fuerza dolorosamente profunda, necesaria y unitaria que actúa en campos de batalla que hoy son ya míticos y que se emplea en tareas que van mucho más allá de lo meramente inteligible». Esta es la verborragia del pretendiente que mal abraza. Y de hecho ellos abrazan mal al concepto. Hay que volver a hacer las presentaciones y a ella nos abocaremos a continuación.

Y helo aquí: La guerra —«la guerra eterna» así como la anterior de la que tanto se habla—, sería la más elevada expresión de la nación alemana. A estas alturas debería estar claro que detrás de la guerra eterna se esconde una noción del culto, mientras que tras la última se esconde la noción de la técnica. Y resulta evidente que los autores no han logrado para nada establecer las relaciones entre ellas.

Además, esta última guerra presenta aún otro aspecto. No sólo es la guerra de las batallas materiales sino que es también la guerra perdida. Y por ello, en un sentido muy especial, es la alemana. Otros pueblos pueden igualmente sostener que han hecho la guerra desde su interioridad más recóndita. Pero el haberla perdido desde esa profunda interioridad, eso no lo podrían aseverar. Lo más especial de la presente fase de confrontación con la guerra perdida que tanto agobia a Alemania desde 1919, es que, precisamente, es la derrota lo que cuenta en términos de germanidad. Es una última fase, permítasenos decirlo así, porque estos intentos de sobreponerse a la derrota exhiben una clara evolución. Comenzaron con el empeño de pervertir la derrota en victoria interior merced a la elevación histérica del sentido de culpa

a niveles de universalidad humana. Esta política, que acompañó con sus manifiestos a un Occidente en vías de hundimiento, fue el fiel reflejo de la «revolución» alemana a través del vanguardismo expresionista. Luego se trató de olvidar la guerra perdida. La burguesía, resollando, se acostó sobre la otra oreja y no hubo almohada más suave que la novela. El espanto de los años vividos sirvió de relleno de plumas en el cual cualquier gorro de dormir dejaba fácil marca. El último intento, surgido de los anteriores y que ahora nos ocupa, es la tendencia de tomar más en serio a la derrota que a la guerra misma. ¿Qué significa ganar o perder una guerra? Cuán evidente es la ambigüedad en ambas palabras. La primera nos remite al desenlace. La segunda, por su parte, indica el cuerpo hueco y la base de resonancia que produce, significa la guerra en su totalidad y expresa la manera en la cual el desenlace perdura en nosotros. Dice: el vencedor se queda con la guerra, al vencido le es sustraída; dice: el victorioso la hace suya, la convierte en su propiedad, el derrotado no la posee más, debe vivir sin ella. Y esto no sólo es cierto con respecto a la guerra a secas y en general sino también con respecto a cada una de sus mínimas vicisitudes, sus maniobras de ajedrez más sutiles, su más remota acción. De acuerdo con los usos del lenguaje, ganar o perder una guerra alcanza tales profundidades en el tejido de nuestro ser que por ello nos enriquecemos o empobrecemos de por vida en pintura, imágenes y descubrimientos. Las dimensiones de la pérdida se hacen patentes al recordar que fuimos derrotados en una de las guerras más grandes de la historia universal y en la que por añadidura estaba involucrada toda la esencia material y espiritual del pueblo.

Lo que no podemos achacar al círculo de Jünger es haber malmedido esa pérdida. ¿Pero cómo salieron al paso de lo tremendo? Sin dejar de batirse. Continuaron celebrando el culto de la guerra aun donde no había ya enemigo real. Por doquier fueron para los caprichos de la burguesía que añoraba el derrumbe de Occidente, como alumno ante el borrón que esconde los deberes mal hechos, dócilmente esparciendo y predicando el derrumbe. Ni por un instante les fue dado el hacer de la pérdida algo presente en lugar de ensañarse con ella. Fueron siempre los primeros y los que más amargamente se pronunciaron contra el conocimiento. Dejaron pasar la gran oportunidad del derrotado, el caso ruso, de transferir el combate a otra esfera hasta que se hizo tarde y los pueblos de Europa volvieron a rebajarse a ser socios de contratos comerciales.

«Las guerras ya no son *dirigidas*, son *administradas*», anuncia lamentándose uno de los autores. La posguerra alemana debió corregir esto. Dicha posguerra fue en igual medida una protesta contra lo que la precedió y contra lo civil, en cuyo sello parecía inscribirse el fracaso anterior. Ante todo fue preciso extraer el odiado elemento racional de la guerra. Y ciertamente, este equipo se bañó en los vapores de la venganza del lobo de Fenris. Pero sin que estos hicieran olvidar los amarillos gases de las granadas de «mostaza». Para las exhaustas familias en barracas de alquiler con el servicio militar como fondo, este toque mágico de destino germánico primordial adquirió un aura putrefacta. Un espíritu libre, erudito y auténticamente dialéctico como lo fue el de Christian Rang, y cuya vida rezuma más germanidad que las de numerosas huestes guerreras de desesperados, aun sin analizarla en términos materialistas, es capaz de oponerles respuestas indelebles. «Demoníaca es la creencia en el destino, de que la virtud humana es gratuita, —la oscura noche de una obstinación que abrasa la victoria de los poderes de la luz en un incendio cósmico divino...la aparente voluntad gloriosa de esta fe de muerte en campos de batalla, de aquel que sin reparos sacrifica su vida por la Idea—, una noche preñada de nubarrones que desde hace milenios nos cubre y que, a los indicadores de ruta, sólo ofrece desconcertantes rayos como referencia en lugar de estrellas y tras los cuales la noche se trenza aún más oscura en torno nuestro: espantosa visión de muerte del mundo en vez de vida del mundo que en la filosofía idealista alemana compensa el espanto con la noción de que más allá de las nubes hay efectivamente un cielo estrellado, esta actitud fundacional de la espiritualidad alemana es un profundo desmayo; no quiere realmente decir lo que dice, es una manera de escurrirse, una cobardía, un no darse por aludido, una manera de no querer vivir sin tampoco querer morir... He aquí la ambigua posición alemana cara a la vida: tener la posibilidad de arrojarla por la borda ya que nada vale, en un momento de éxtasis, dejando bien provistos a los deudos; un breve sacrificio aureolado por eterna gloria.» Pero si en el mismo contexto se dice: «En Berlín —así como por doquier— doscientos oficiales dispuestos a morir hubiesen bastado para aplastar la revolución pero no apareció ni uno. Propiamente, muchos se hubiesen empleado para la defensa, pero impropiamente, es decir, en realidad, nadie lo quiso lo suficiente como para comenzar, para asumir el liderazgo o para adelantarse en solitario dando el ejemplo a los demás. Prefirieron dejarse arrancar las charreteras por las calles...», a los del círculo de Jünger semejante texto les sonaría probablemente familiar. Una cosa es segura. El autor de estas líneas conoce íntimamente tanto la postura como la entrega de los aquí congregados. Y posiblemente compartió con ellos la aversión al materialismo, hasta que se gestó el lenguaje de la batalla material.

Al inicio de la guerra, en tanto el idealismo era administrado por instrumentos estatales o gubernamentales, la tropa constituía esencialmente un objeto de requisición. Su heroísmo fue haciéndose progresivamente más tenebroso, fatal y metálico, y la esfera desde la cual la gloria y lo ideal aún se le insinuaban, se alejaba y tornaba paulatinamente más nebulosa. Cada vez más rígida se hizo la postura de aquellos que se sentían menos tropas de la guerra mundial que ejecutores de la posguerra. La palabra «postura» se repitió incesantemente en sus pronunciamientos. Nadie puede negar que existe también una postura soldadesca. Pero el lenguaje es la piedra de toque de todas, y no como como suele asumirse, sólo la del que escribe. Los aquí conjurados no pasan esa prueba. Dejemos que Jünger haga de coro a los nobles diletantes del siglo dieciséis que veían en el alemán una lengua primordial. El sentido de tal afirmación es desenmascarado si agregamos que, en este rol, induce a una desconfianza insalvable respecto a la civilización y al mundo de la cultura ética. ¿Pero cómo comparar esta desconfianza con la de sus compatriotas, al presentárseles la guerra como «poderoso revisor» que siente «el pulso» del tiempo y les asegura la «eliminación» de un «final garantizado», mientras son llamados a afinar la vista para percibir las «ruinas» «tras el reluciente barniz»? Pero en esta construcción mental de actitud tan manifiestamente ciclópea, aún más vergonzosa que todos estos atropellos es una cierta lisura de la construcción que adornaría cualquier artículo editorial. Y más penosa que esta lisura de la construcción resulta la mediocridad de la sustancia. Se nos cuenta que «los caídos pasaron, al perecer, de una realidad incompleta a una realidad plena; de la Alemania temporal a la eterna». En lo que se refiere a su abandono de la temporalidad sin duda aciertan, pero en lo que concierne a lo eterno, mala está la cosa si su imagen depende de estos vehementes testimonios. ¡Qué barata es esta resurrección del «firme sentido de la inmortalidad», de la certeza de haber «elevado las abominaciones de la última guerra a la altura de lo aterrador», de la simbología de la «sangre que hierve dentro»! En el mejor de los casos lo que han logrado es derrotar a esa misma guerra que fes-

tejan. No dejaremos que se haga valer alguien que habla de la guerra y nada conoce fuera de ella. Radicalmente, a nuestra manera, preguntaremos: ¿de dónde salís?, ¿y qué sabéis de la paz? ¿Os habéis acaso topado en tiempo de paz con un niño, un árbol o un animal como lo haríais en el campo de batalla con un puesto de vanguardia? Me adelanto a responder: ¡no! No es que no podríais festejar, y con júbilo, a la guerra como lo hacéis. Lo seguro es que festejarla *así* como lo hacéis, de eso no seríais capaces. ¿Cómo se hubiera pronunciado Fortinbras sobre la guerra? Eso es inferible de la técnica narrativa de Shakespeare. Del mismo modo en que revela el amor de Romeo a Julieta desde el resplandor ardiente de la pasión compartida hasta el punto que de antemano lo enamora, presenta a Fortinbras, por su parte enamorado de Rosalinda, haciendo una elegía de la paz que tan fascinante, fundiente y dulcemente predispone que cuando finalmente eleva su voz a favor de la guerra todos han de reconocer estremecidos: ¿Qué violentas e innombrables fuerzas son estas que una vez colmado por la felicidad de la paz lo libran de cuerpo y alma a la guerra? De esto no hay ni rastro en la obra que nos ocupa. Filibusteros profesionales han tomado la palabra. Su horizonte llamea pero no por ello es menos estrecho.

¿Y qué es lo que divisan entre las llamas? Aquí podemos creerle a F. G. Jünger: perciben una metamorfosis. «Líneas de decisión espiritual atraviesan la guerra de lado a lado; la metamorfosis del combate trae aparejada la metamorfosis del combatiente. Se hace patente cuando comparamos los rostros entusiastas de los soldados en agosto de 1914 con los rostros mortalmente martirizados, descarnados y amargamente tensos de los guerreros de las batallas materiales del año 1918. Los semblantes se asoman inolvidables, conformados y movidos por una violenta conmoción espiritual tras el arco bélico que se extiende hasta la ruptura: estación tras estación de una vía dolorosa, batalla tras batalla, cada una de ellas signo jeroglífico de un forzado y progresivo trabajo de exterminio. Aquí aparece ese tipo de soldado férreamente educado por las duras, sobrias, sangrientas y continuadas batallas materiales. Se lo reconoce por la nervuda dureza de quien nació para ser guerrero. Suya es una expresión de responsabilidad solitaria, de abandono espiritual. Acreditó su rango merced al batallar que arrastró a niveles cada vez más profundos. El camino recorrido era estrecho y peligroso pero era el camino que conduce al futuro.» Cada vez que en estas páginas llegamos a formulaciones exactas, acentos auténticos y argumentos de peso, lo alcanzado es la realidad, por Ernst Jünger concebida como totalmente movilizada y que para Ernst von Salomon coincide con el paisaje del frente. Un articulista liberal que recientemente intentara una aproximación a este nuevo nacionalismo con la expresión «heroísmo de largo aliento *» se quedó, como podemos apreciar, bastante corto. Este tipo de soldado es extraído de la realidad; es un testigo que sobrevivió la Guerra Mundial y lo que se defiende en la posguerra, el paisaje del frente, es su verdadera patria. Y ese paisaje tiene aliento para rato.

Aunque con amargura hay que reconocerlo: con este paisaje totalmente movilizado, el sentimiento alemán respecto a la naturaleza recibió un empuje inesperado. Los duendes de la paz que tan sensiblemente lo habitaran fueron evacuados y, mirando en derredor desde el borde de la fosa, se extendía el campo del idealismo alemán. Cada cráter de granada era un problema, cada alambrada una antinomia, cada púa una definición, cada explosión una postulación. El cielo diurno era el interior cósmico del casco, y el nocturno, la ley moral sobre nuestras cabezas. De cara al idealismo alemán, la técnica intentó mover los hilos del heroísmo con lanzallamas y trincheras. Pero se equivocó. Confundió a los heroicos con los hipocráticos, los manejadores de la muerte. Así es que predicó, profundamente atravesada por su propia depravación, el semblante apocalíptico de la naturaleza y la hizo callar a pesar de ser la fuerza que pudo haberle dado la palabra. La guerra que los nuevos nacionalistas conciben como abstracción metafísica se reduce, en última instancia, al intento de resolver en el ámbito de la técnica, mística y espontáneamente, el secreto de una naturaleza ideal, en vez de emprender el rodeo que, desde una perspectiva de los asuntos humanos significaría la evaluación del empleo de la técnica y de las clarificaciones que pudiera aportar. Palabras como «Héroe» y «Destino» se yerguen como Gog y Magog en sus cabezas; sus víctimas son tanto personas como vástagos del pensamiento. Lo sobrio, íntegro, ingenuo, lo concebido para mejorar la vida comunitaria de los hombres, deambula a la deriva en las gargantas desgastadas de estos bocazas fetichistas que a todo responden con regüeldos de mortero de 42 cm. En ocasiones, la riostra de heroicidad aplicada a la batalla material se les atraganta algo a nuestros autores. Pero aún más comprometedora es la digresión lastimera con que

* Juego intraducible de palabras entre «langer Weile» (largo rato o aliento) y «Langeweile» (aburrimiento). [N. del T.]

expresan su desilusión sobre la «forma de la guerra» y el «sinsentido mecánico de la guerra material» por lo cual los nobles «ostensiblemente se cansaron». Pero cuando alguno de ellos intenta enfrentarse con las cosas tal como son, la transformación encubierta del concepto de heroísmo se hace meridiana. Las virtudes de dureza, reserva e inflexibilidad que tanto festejan, más que al soldado, describen las características del curtido luchador de clases. Lo que aquí realmente se insinúa tras la máscara del que inicialmente fuera voluntario de la Guerra Mundial y luego mercenario de la posguerra, es, efectivamente, el concienzudo combatiente de clases fascista. Para estos autores, «nación» es una clase dominante que se sostiene sobre tales pilares, que no debe cuentas a nadie y aún menos a sí misma; coronada desde inexpugnables alturas por las maniobras de esfinge de los productores que se perfilan como próximos únicos consumidores de sus mercancías. La nación de los fascistas se presenta, con este semblante de esfinge, como nuevo misterio natural de la economía a la par del precedente que, de técnica muy distanciada, se bate en retirada frente a sus maniobras más amenazadoras. En el paralelogramo de fuerzas determinado por «nación» y «naturaleza», la diagonal es la guerra.

Es comprensible que el mejor y más ponderado de todos los ensayos de la presente colección se haya planteado el problema de la «sujeción de la guerra por parte del Estado». Es que esta teoría mística de la guerra no adjudica en principio rol alguno al estado. Que no se nos ocurra entender la «sujeción» en el sentido pacifista. Lo que aquí se exige del Estado es una adaptación de estructura y postura a las fuerzas mágicas que en tiempo de guerra debe movilizar para sí, con el fin de expresarlas dignamente. De no ser así se vería impedido para servir a los intereses de la guerra. El fracaso del poder estatal respecto a la guerra es premisa fundacional del pensamiento autónomo de todos los aquí congregados. Esas formaciones que desde el final de la guerra alternaron entre agrupaciones distinguidas de camaradería y representaciones regulares del poder estatal, pronto se consolidaron como hordas independientes y sin gobierno de siervos rurales. Dado que el Estado no parecía capaz de garantizar sus posesiones, los capitanes financieros de la inflación supieron apreciar las ofertas de estas bandas que podían en todo momento poner en marcha como bolas de nieve, gracias a la mediación de sectores privados o del ejército del Reich. El texto que tenemos delante se asemeja por lo tanto a un folleto publicitario, fraseado en clave

ideológica, de un nuevo modelo de mercenario o mejor dicho de «condottiero». Uno de los autores declara sin tapujos: «El valeroso soldado de la Guerra de los Treinta Años se vendía... de cuerpo y alma, y esto es más noble que cuando sólo se venden sentimientos y talento.» Y cuando afirma que el siervo rural de la posguerra alemana no se vendió sino que se regaló, es en comparación con los altos sueldos percibidos por tales tropas en el pasado, según había ya observado en el mismo artículo. Sueldo que el caudillo de estos guerreros determinaba con la misma firmeza con que fijaba las necesidades técnicas del oficio: ingenieros de guerra de la clase dominante emparejados a los funcionarios dirigentes vestidos de levita. Dios sabe que este gesto de liderazgo debe ser tomado en serio, que la amenaza no tiene nada de ridícula. En la conducción de un solo bombardero con bombas de gases se concentran todas las instancias de poder decisivas para privar a los ciudadanos de aire, luz y vida que en tiempos de paz están repartidas entre miles de intendencias. El modesto lanzador de bombas que en la soledad de las alturas, solo consigo mismo y su dios, goza de las prerrogativas de su padeciente jefe supremo, el Estado, y que donde estampa su firma deja de crecer la hierba, personifica al líder «imperial» que estos autores sugieren. Si Alemania no logra extraerse de estas maniobras de medusa que la están envolviendo, sacrificará su porvenir. Más que romper estas ligaduras, sería quizá preferible aflojarlas, lo que no significa que deba hacerse con argumentos o amor que aquí no vienen al caso. No habrá que abrirle el camino a la discusión y debate de los celosos de la persuasión. En vez de ello, es preciso dirigir la claridad que el lenguage y la razón aún proyectan, sobre esa «vivencia primordial» desde cuya sorda tenebrosidad hormiguea la mística de la muerte del mundo con sus millares de inermes patitas conceptuales. La guerra revelada por esta luz no es ni la «eterna» hacia la cual los alemanes dirigen sus plegarias, ni esa «última» que enciende las fantasías de los pacifistas. No es en realidad más que la terrible y última oportunidad de corregir la incapacidad de los pueblos, de reestructurar sus relaciones de tal manera que les sea posible reinsertarse en la naturaleza gracias a sus medios técnicos. De fracasar esta corrección, millones de seres humanos serán corroídos y destrozados a gas y hierro —eso será inevitable— y aun así los fanáticos aficionados de las potencias del horror, con sus gemidos en bandolera, sólo averiguarán una mínima fracción de lo que la naturaleza promete a su hijos mas sobrios y menos indiscretos, que no ven en la técnica un fe-

tiche del hundimiento, sino una llave para la felicidad. Será por esa sobriedad que se negarán a reconocerle un carácter mágico a la próxima guerra, más bien descubriendo en ella la imagen de lo cotidiano. Este descubrimiento terminará transformándola en guerra civil como resultado del artificio marxista; lo único que puede medirse con ese oscuro embrujo rúnico.

Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos *

Toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje, y este enfoque provoca nuevos interrogantes sobre todo, como corresponde a un método veraz. Puede hablarse de un lenguaje de la música y de la plástica; de un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, inmediatamente, con esos en que se formulan sentencias de derecho en alemán o inglés; de un lenguaje de la técnica que no es la lengua profesional de los técnicos. En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En una palabra, cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano, de su fundamento o de aquello que sobre él se funda, como ser la justicia o la poesía. Pero el ser del lenguaje no sólo se extiende sobre todos los ámbitos de la expresión espiritual del hombre, de alguna manera siempre inmanente en el lenguaje, sino que se extiende sobre todo. No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual. Así usada, la palabra «lenguaje» no es de modo alguno una metáfora. Resulta un entendimiento lleno de contenido el no poder imaginarse que la entidad espiritual del lenguaje no se comunique en la expresión; el mayor o menor grado de consciencia a que está aparentemente (o verdaderamente) ligada esa comuni-

* *Über Sprache Ueberhaupt und über die Sprache des Menschen,* el manuscrito original es de 1916. Este ensayo se publicó póstumamente.

cación, no afecta en nada el hecho de que no podamos imaginarnos una total ausencia de lenguaje en cosa alguna. Una manifestación del ser completamente desvinculada del lenguaje es una idea, pero tal idea no llega a fructificar ni en el dominio de las ideas, cuyo contorno designa la idea de Dios.

Lo único cierto es que toda expresión contenida en esta terminología cuenta como lenguaje, siempre y cuando se trate de una comunicación de contenido espiritual. Empero, la expresión, de acuerdo al sentido más íntimo y completo de su naturaleza, sólo puede entenderse como *lenguaje*. Por otra parte, cada vez que queramos comprender una entidad linguística habrá que preguntarse, a cuál entidad espiritual sirve de expresión inmediata. Esto significa que, por ejemplo, la lengua alemana no es de modo alguno la expresión de todo aquello que nosotros somos presuntamente capaces de expresar *por medio* de ella, sino que es la expresión inmediata de aquello que *se* comunica por su intermedio. Este «se» reflexivo es una entidad espiritual. Por lo pronto, resulta obvio que la entidad espiritual que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo sino algo distinto de él. La posición, asumida como hipótesis, según la cual la entidad espiritual constituye un objeto en su lenguaje, revela al gran abismo que amenaza a las teorías del lenguaje [1]. Se trata, precisamente, de lograr mantenerse suspendidos sobre él. La distinción entre entidad espiritual y la lingüística en que se comunica, es lo más fundamental de una investigación teórica del lenguaje. Y esta distinción parece tan indudable que, en comparación, la identidad tan frecuentemente formulada entre ambas entidades, constituye una paradoja profunda e inconcebible, expresada en el doble sentido de la palabra «Logos». No obstante, esta paradoja sigue ocupando el puesto de solución en el centro de la teoría del lenguaje, aunque no deja de ser una paradoja y por ello tan irresoluble como al principio.

¿Qué comunica el lenguaje? Comunica su correspondiente entidad o naturaleza espiritual. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual se comunica *en* el lenguaje y no *por medio* del lenguaje. No hay, por tanto, un portavoz del lenguaje, es decir, alguien que se exprese *por* su intermedio. La entidad espiritual se comunica en un lenguaje y no a través de él. Esto indica que no es, desde afuera, lo mismo que la entidad lingüística. La entidad

[1] ¿No será acaso, la tentación de fijar la hipótesis desde un comienzo, la responsable del abismo que se cierne sobre todo filosofar?

espiritual es idéntica a la lingüística sólo en la medida de su comunicabilidad; lo comunicable de la entidad espiritual es su entidad lingüística. Por lo tanto, el lenguaje comunica la entidad respectivamente lingüística de las cosas, mientras que su entidad espiritual sólo trasluce cuando está directamente resuelta en el ámbito lingüístico, cuando es *comunicable*.

El lenguaje transmite la entidad lingüística de las cosas, y la más clara manifestación de ello es el lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería: *cada lenguaje se comunica a sí mismo*. Por ejemplo, el lenguaje de esta lámpara no comunica esta lámpara, (la entidad espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es de modo alguno la lámpara) sino la lámpara lingüística, la lámpara de la comunicación, la lámpara en la expresión. El comportamiento del lenguaje nos lleva a concluir que *la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje*. El entendimiento promovido por la teoría lingüística, depende de su capacidad de esclarecer la proposición anterior de modo que borre todo vestigio de tautología. Esta sentencia no es tautológica pues significa que aquello que en la entidad espiritual es comunicable *es* un lenguaje. Todo se basa en este «ser» o «ser inmediato». Lo comunicable de una entidad espiritual no es lo que más claramente *se manifiesta* en su lenguaje, sino que lo comunic*able* es, inmediatamente, el lenguaje mismo. O bien, el lenguaje de una entidad espiritual es inmediatamente aquello que de él puede comunicarse. Lo comunicable *de* una entidad espiritual, *en* el lenguaje se comunica. Esto reafirma que cada lenguaje se comunica a sí mismo. Y para ser más precisos: cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo; es, en el sentido más estricto, el «medium» de la comunicación. Lo medial refleja la *inmedia*tez de toda comunicación espiritual y constituye el problema de base de la teoría del lenguaje. Si esta inmediatez nos parece mágica, el problema fundacional del lenguaje sería entonces su magia. La palabra magia nos refiere, en lo que respecta al lenguaje, a otra, a saber, la infinitud. Está condicionada por la inmediatez. En efecto, dado que nada se comunica *por medio* del lenguaje, resulta imposible limitarlo o medirlo desde afuera. Por ello cada lenguaje alberga en su interior a su infinitud inconmensurable y única. El borde está marcado por su entidad lingüística y no por sus contenidos verbales.

Aplicada a los seres humanos, la frase que afirma que la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje, se transforma en «la

entidad lingüística de los hombres es su lenguaje». Y esto significa que el ser humano comunica su propia entidad espiritual *en* su lenguaje. Pero el lenguaje de los humanos habla en palabras. Por lo tanto el hombre comunica su propia entidad espiritual, en la medida en que es comunicable, al *nombrar* a las otras cosas. Pero, ¿no conocemos acaso otros lenguajes que nombran cosas? Sería incierto afirmar que no existen otros lenguajes fuera del humano. Pero igualmente seguro es que no conocemos otros lenguajes *nombradores* como lo es el de los hombres. Inútil sería identificar el lenguaje nombrador con el concepto general de lenguaje; la teoría del lenguaje perdería así a sus más profundas intuiciones. En consecuencia, *la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas.*

¿Para qué nombradas? ¿A quién se dirige lo que el hombre comunica? —¿Es acaso esta comunicación del ser humano diferente a otras comunicaciones, lenguajes? ¿A quién se dirigen la lámpara, la montaña o el zorro? La respuesta reza: a los hombres. Y no se trata de antropomorfismo. La verdad de esta respuesta se demuestra en el entendimiento y quizá también en el arte. Además, de no comunicarse la lámpara, montaña o el zorro con el hombre, ¿cómo podría éste nombrarlos? Pero él los nombra, se comunica a *sí mismo* al nombrarlos a *ellos*. ¿A quién dirige su comunicación?

Antes de dar respuesta a esta pregunta vale la pena volver a comprobar cómo se comunica el hombre. Hay que establecer una profunda distinción, una alternativa, ante la cual, la opinión esencialmente falsa respecto al lenguaje quedará al descubierto. ¿Comunica acaso el hombre su naturaleza espiritual *por medio* de los nombres que da a las cosas? ¿O lo hace *en* ellas? La respuesta reside en la paradójica formulación de la pregunta. El que crea que el hombre comunica su naturaleza espiritual *por medio* de los nombres, estará impedido de asumir que es, efectivamente, su entidad espiritual lo que comunica, ya que esto no ocurre por medio de los nombres de las cosas, de las palabras. Por medio de las palabras señala a las cosas. A lo sumo, podrá asumir que comunica algo a otros hombres, pues eso es lo que la palabra facilita, la palabra con que señalo una cosa. He aquí el enfoque burgués del lenguaje y cuyo insostenible vacío se irá aclarando a continuación. Dice: la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre. Contrariamente, la posición que planteáramos anteriormente no sabe de medio, objeto o depositario de la comunicación. Enuncia

que *en el nombre, la entidad espiritual de los hombres comunica a Dios a sí misma.*

En el dominio del lenguaje, el nombre tiene el sentido único y la significación incomparable de constituir de por sí el ser más profundo del lenguaje. El nombre es aquello *por medio* de lo cual ya nada se comunica, mientras que *en* él, el lenguaje se comunica absolutamente a sí mismo. En el nombre está la naturaleza espiritual que se comunica: el lenguaje. Donde la entidad espiritual en su comunicación es el propio lenguaje en su absoluta totalidad, solamente allí existe el nombre, allí sólo el nombre existe. El nombre, como patrimonio del lenguaje humano, asegura entonces que el lenguaje es la *entidad espiritual por excelencia* del hombre. Sólo por ello la entidad espiritual de los hombres es la única íntegramente comunicable de entre todas las formas espirituales de ser. Esto fundamenta asimismo, la distinción entre el lenguaje humano y el de las cosas. Dado que la entidad espiritual del hombre es el lenguaje mismo, no puede comunicarse *a través* de éste sino sólo *en* él. El nombre es la esencia de esa intensiva totalidad del lenguaje en tanto entidad espiritual del hombre. El hombre es el nombrador; en eso reconocemos que desde él habla el lenguaje puro. Toda naturaleza, en la medida en que se comunica, se comunica en el lenguaje y por ende, en última instancia, en el hombre. Por ello es el señor de la naturaleza y puede nombrar a las cosas. Sólo merced a la entidad lingüística de las cosas accede desde sí mismo al conocimiento de ellas, en el nombre. La creación divina se completa con la asignación de nombres a las cosas por parte del hombre y de cuyos nombres sólo el lenguaje habla. El nombre puede ser considerado el lenguaje del lenguaje, siempre y cuando el genitivo no indique una relación de medio instrumental sino una de médium. En este sentido, el hombre es el portavoz del lenguaje, el único, porque habla en el nombre. Muchas lenguas comparten este reconocimiento metafísico del hombre como hablador o vocero; en la Biblia, por ejemplo, aparece como «el que da nombres»: «tal como el hombre nombrare a toda suerte de animales, así se *llamarán*».

El nombre no sólo es la proclamación última, es además la llamada propia del lenguaje. Es así que en el nombre aparece la ley del ser del lenguaje, según la cual resulta igual hablarse a sí mismo como dirigirse con el habla a todo lo demás. El lenguaje, y en él una entidad espiritual, sólo se expresa puramente cuando habla en el nombre, es decir, en el nombramiento universal. De esta manera, la totalidad intensiva del lenguaje como entidad espiri-

tual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva del lenguaje como entidad comunicativa (nombradora), llegan a su culminación. El lenguaje en su entidad comunicativa es imperfecto desde el punto de vista de su universalidad, cuando la entidad espiritual que habla desde él no es lingüística, es decir, comunicable, en la totalidad de su estructura. *Sólo el hombre posee el lenguaje perfecto en universalidad e intensidad.*

En base a este entendimiento, una nueva pregunta de superlativa importancia metafísica se hace posible sin riesgo de confusión, pero que a estas alturas y en aras de una mayor claridad, puede ser planteada en términos metodológicos. Se trata de si, desde la perspectiva del lenguaje, la entidad espiritual debe o no ser considerada lingüística, y no sólo la del ser humano para lo cual es necesario que así sea, sino también la de las cosas. Si la entidad espiritual y la lingüística fuesen idénticas, entonces la cosa sería médium de la comunicación según su entidad espiritual, y lo que en ella se comunicaría, en conformidad con la relación establecida por el médium, sería precisamente este médium, el lenguaje mismo. El lenguaje sería entonces la entidad espiritual de las cosas. De antemano se establecería la comunicabilidad de la entidad espiritual; más bien se ubicaría a ésta *en* la comunicabilidad. La tesis resultante sería que la entidad linguística de las cosas es idéntica a su entidad espiritual, con tal que esta última sea completamente comunicable. Pero dicho «con tal que», convierte al enunciado en una tautología. *El lenguaje carece de contenido; en tanto comunicación, el lenguaje comunica una entidad espiritual, es decir, una comunicabilidad por antonomasia.* Las diferencias entre lenguajes son diferencias entre medios distintos en densidad, y por lo tanto, distintos en graduación. Entiéndase lo antedicho en el doble sentido de la densidad del comunicante (nombrador) y del comunicado (nombre) en la comunicación. Ambas esferas, que sólo en el lenguaje de nombres del hombre se distinguen claramente y aun así están unificadas, se corresponden permanentemente.

Respecto a la metafísica del lenguaje, la identificación de la entidad espiritual con la linguística que sólo conoce diferencias de graduación, trae aparejada un escalonamiento graduado de toda forma de ser espiritual. Este escalonamiento, que tiene lugar en la mismísima interioridad de la entidad espiritual, no se deja ya concebir desde ninguna categoría superior. Cosa que induce, como harto sabían ya los pensadores escolásticos, al escalonamiento de todas las entidades espirituales y lingüísticas según

grados de existencia o de ser. Sin embargo, la equiparación de la entidad espiritual y la lingüística tiene tanto alcance metafísico en el contexto de la teoria del lenguaje, porque conduce al concepto que siempre vuelve a erigirse, como por designio propio, en centro de la teoría del lenguaje, acordando su íntima relación con la filosofía de la religión. Y dicho concepto es el de revelación. En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable. Al considerar esta oposición adscribimos a lo impronunciable la entidad espiritual última. Pero nos consta que, al equiparar la entidad espiritual con la lingüística, la mencionada relación de inversa proporcionalidad entre ellas es puesta en discusión. Es que aquí la tesis enuncia que cuanto más profundo, es decir, cuanto más existente y real es el espíritu, tanto más pronunciable y pronunciado resultará, como se deduce del sentido de la equiparación, la relación entre espíritu y lenguaje, hasta ser unívoca. De este modo, lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, la más cargada y definitivamente lingüístico, en suma, lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual. Eso es precisamente lo que indica el concepto de revelación, cuando asume la intangibilidad de la palabra, como condición única y suficiente de la caracterización de la divinidad de la entidad espiritual manifiesta en aquélla. El más elevado dominio espiritual de la religión, en el sentido de la revelación, es por añadidura también el único que no sabe de impronunciabilidad ya que es abordado por el nombre y se pronuncia como revelación. Pero aquí se anuncia que sólo en el hombre y su lenguaje reside la más elevada entidad espiritual, como la presente en la religión, mientras que todo arte, incluida la poesía, se basa, no en el concepto fundamental y definitivo del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico de las cosas, aunque éste aparezca en su más consumada belleza. «*El lenguaje, madre* de razón y *revelación*, su Alfa y su Omega», dice Hamann.

El lenguaje mismo no llega a pronunciarse completamente en las cosas. Y esta frase tiene un doble sentido según se trate del significado transmitido o sensible: los lenguajes de las cosas son imperfectos y mudos además. A las cosas les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética. Sólo pueden intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mágica pues también existe la magia de la materia. Lo incomparable del lenguaje hu-

mano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas, y cuyo símbolo es la voz fonética. La Biblia expresa este hecho simbólico cuando afirma que Dios insufló el aliento en el hombre; este soplo significa vida, espíritu y lenguaje.

Si a continuación consideramos la naturaleza del lenguaje en base al primer capítulo de Génesis, no significa que estemos abocados a la interpretación de la Biblia o que la tomemos por revelación objetiva de la verdad como fundamento de nuestra reflexión. Se trata de recoger lo que el texto bíblico de por sí revela respecto a la naturaleza del lenguaje. Por lo pronto, la Biblia es en este sentido irremplazable, porque sus exposiciones se ajustan en principio al lenguaje asumido como realidad inexplicable y mística, sólo analizable en su posterior despliegue. Puesto que la Biblia se considera a sí misma revelación, debe necesariamente desarrollar los hechos lingüísticos fundamentales. La segunda versión de la historia de la Creación, que relata la insuflación del aliento, también cuenta que el hombre fue hecho de barro. En toda la historia de la Creación, ésta es la única ocasión en la cual se habla de un material empleado por el Creador para hacer cristalizar su voluntad; en todos los demás casos ésta es directamente creadora. En esta segunda versión de la Creación la formación del hombre no se produce por medio de la palabra —Dios habló y ocurrió—, sino que a este hombre no nacido de la palabra se le otorga el *don* del lenguaje, y es así elevado por encima de la naturaleza.

Esta singular revolución del acto de creación referido a los hombres, no es menos evidente en la primera versión de la historia de la Creación. En un contexto totalmente diferente, pero con la misma precisión, se asegura ahí la relación entre hombre y lenguaje surgida del acto de creación. El ritmo plural del acta de creación del primer capítulo hace no obstante entrever una especie de forma básica, de la que exclusivamente el acto de creación del hombre se aparta significativamente. Aquí no se encuentran referencias expresas al material de formación de hombre o naturaleza, a pesar de que las palabras «él hizo» permiten pensar en una producción material, por lo que nos abstendremos de juzgar. Pero la rítmica del proceso de creación de la naturaleza según Génesis I, es: Se hizo —Él hizo (creó)— Él nombró. En algunas entradas del acta (1,3; 1,14) sólo aparece «Se hizo». En el «Se hizo» y «Él nombró» al comienzo y fin del acta, se hace patente la profunda y clara referencia del acto de creación al lenguaje. Mediante la omnipotencia formadora del lenguaje, se implanta, y al final se encarna a la vez, lo hecho en el lenguaje que lo nombra. El lenguaje es, por lo tanto, hacedor y culminador; es palabra y nombre. En Dios el nombre es creador por ser palabra, y la Palabra de Dios es conocedora porque es nombre. «Y vio que era bueno»; lo entendió en el nombre. Sólo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; sólo allí está el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra hacedora, médium puro del entendimiento. Significa que Dios hizo cognoscibles a las cosas en sus nombres. Por su parte, el hombre las ha nombrado medidas del conocimiento.

El triple compás de la creación de la naturaleza deja paso a un orden totalmente distinto cuando se trata de la creación del hombre. Ahora el lenguaje tiene otro acento, y aunque la trinidad del acto se conserva, esto contribuirá aún más a marcar el distanciamiento entre ambas estructuras paralelas. La referencia es al triple «Él creó» en el verso 1,27. Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la Creación a *Él*, libremente de sí mismo. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre su mismidad creativa. Esta actualidad creativa, una vez resuelta la divina, se hizo conocimiento. El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador. Dios lo formó a su imagen *; hizo al conocedor a la imagen del hacedor. De ahí que el lenguaje sea la entidad espiritual del hombre. Su entidad espiritual es el lenguaje empleado en la Creación. En la palabra se hizo la Creación y, por tanto, la palabra es la entidad lingüística de Dios. Todo lenguaje humano es mero reflejo de la palabra en el nombre. Y el nombre se acerca tan poco a la palabra como el conocimiento a la Creación. La infinitud de todo lenguaje humano es incapaz de desbordar su entidad limitada y analítica, en comparación con la absoluta libertad e infinitud creadora de la palabra de Dios.

El nombre humano es la imagen más profunda de la palabra divina y a la vez el punto en que el lenguaje humano accede al más íntimo componente de infinitud divina de la mera palabra. El nombre humano es el punto en que la palabra y el conocimiento chocan con la imposibilidad de ser infinitos. La teoría del

* «Zelem», sombra, silueta. Descripción espiritual y no visual. Frente a «Dmut», imagen representativa. De ahí que la imagen humana está prohibida en el Judaísmo, no por ser sagrada sino por ser falsa, reductora de la semejanza espiritual. [N. del T.]

nombre propio es igualmente la teoría de la frontera entre el lenguaje finito e infinito. De todos los seres, el humano es el único que nombra a sus semejantes al ser el único que no fuera nombrado por Dios. Puede que parezca extraño, pero no resulta imposible citar en este contexto la segunda parte del verso 2,20: que el hombre nombró a todos los seres, «*pero* no se le encontró una compañera, que estuviese con él». Y en efecto, apenas hallada su pareja, Adán la nombra: «hembra» en el segundo capítulo y «Heva» (o «Hava») en el tercero. Con la atribución del nombre consagran los padres al niño a Dios. Desde un punto de vista metafísico y no etimológico, el nombre dado carece de toda referencia cognitiva, como lo demuestra el hecho de que también nombra al niño recién nacido. Rigurosamente hablando, el sentido etimológico del nombre no tiene por qué corresponderse con el apelado, ya que el nombre propio es palabra de Dios en voz humana. Con el nombre propio se le anuncia a cada hombre su creación divina, y en este sentido él mismo es creador, tal como la sabiduría mitológica lo afirma frecuentemente al igualar el nombre del hombre con su destino. El nombre propio es la comunidad del hombre con la palabra *creativa* de Dios. (Aunque no es la única; el hombre conoce otra comunidad lingüística con Dios). Por medio de la palabra el hombre está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está sólo coincidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás *meros* signos. Mas no menos errónea es la refutación de la tesis burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Según esta última, la palabra es la entidad misma de la cosa. Ello es incorrecto porque la cosa no contiene en sí a la palabra; de la palabra de Dios fue creada y es conocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana. Pero dicho conocimiento de la cosa no es una creación espontánea. No ocurre del lenguaje absolutamente libre e infinito sino que resulta del nombre que el hombre da a la cosa, así como ésta se le comunica. La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Se hizo en parte receptora, aunque receptora de lenguaje. Tal recepción está dirigida hacia el lenguaje de las cosas, desde las cuales no obstante trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios.

El lenguaje cuenta con su propia palabra, tanto para la recepción como para la espontaneidad, únicamente ligadas en el ámbito excepcional del lenguaje, y esa palabra sirve también para

captar lo innombrado en el nombre. Se trata de la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres. Es preciso fundamentar el concepto de traducción en el estrato más profundo de la teoría del lenguaje, porque es de demasiado e imponente alcance como para ser tratado a posteriori, tal como se lo concibe habitualmente. Alcanza su plena significación con la comprensión de que cada lenguaje superior, con la excepción de la palabra de Dios, puede ser concebido como traducción de los demás. La traductibilidad de los lenguajes está asegurada por el enfoque antes mencionado según el cual los lenguajes están relacionados por ser medios de diferenciada densidad. La traducción es la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones. La traducción entraña una continuidad transformativa y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza.

La traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres no sólo es la traducción de lo mudo a lo vocal; es la traducción de lo innombrable al nombre. Por lo tanto, se trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a uno más perfecto en que se agrega algo: el conocimiento. Sin embargo, la objetividad de esta traducción tiene su garantía en Dios. Es que Dios hizo las cosas, y la palabra hacedora en ellas es el embrión del nombre conocedor, al haber nombrado Dios a cada cosa, una vez hecha. No obstante, este nombramiento es manifiestamente sólo la expresión identificadora de la palabra hacedora y del nombre conocedor en Dios, no la solución predestinada de esta tarea de nombrar las cosas que Dios deja expresamente al hombre. El hombre resuelve este cometido cuando recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y lo traduce al nombre vocal. Mas la tarea resultaría imposible de no estar, tanto el lenguaje de nombres del hombre y el innombrado de las cosas, emparentados en Dios, surgidos ambos de la misma palabra hacedora; en las cosas, comunicando a la materia en una comunidad mágica, y en el hombre, constituyendo el lenguaje del conocimiento y del nombre en el espíritu bienaventurado. Hamann dice: «Todo aquello que el hombre en el comienzo oyera o viera con sus ojos ... o palpara con sus manos fue ... palabra viva; porque Dios era la palabra. Con esta palabra en la boca y en el corazón, el surgimiento del lenguaje fue tan natural, tan cercano y ligero como un juego de niños...» En el poema «El primer despertar de Adán y primera noche bienaventurada» del pintor Müller, Dios llama a los hombres a la tarea de poner nombres con las siguientes palabras:

«¡Hombre de la tierra, aproxímate, perfecciónate con la mirada, perfecciónate merced a la palabra!» Esta asociación de observación y nombramiento implica la comunicación interior de la mudez de las cosas y animales en el lenguaje de los hombres tal como la recoge el nombre. En el mismo pasaje de la poesía, el conocimiento habla desde el poeta: sólo la palabra con la que fueron hechas las cosas, permite al hombre el nombramiento de ellas, por comunicarse los variados aunque mudos lenguajes de los animales, en la imagen: Dios les concede un signo a los animales según orden, con el que acceden al nombramiento realizado por el hombre. Así, de forma casi sublime, la comunidad lingüística de la creación muda con Dios está dada en la imagen del signo.

La pluralidad de lenguajes humanos se explica por la inconmensurable inferioridad de la palabra nombradora en comparación con la palabra de Dios, a pesar de estar aquélla, a su vez, infinitamente por encima de la palabra muda del ser de las cosas. El lenguaje de las cosas sólo puede insertarse en el lenguaje del conocimiento y del nombre gracias a la traducción. Habrá tantas traducciones como lenguajes, por haber caído el hombre del estado paradisíaco en el que sólo se conocía un único lenguaje. (Según la Biblia, esta consecuencia de la expulsión del paraíso se hace sentir más tarde.) El lenguaje paradisíaco de los hombres debió haber sido perfectamente conocedor; si, posteriormente, todo conocimiento de la pluralidad del lenguaje se diferencia de nuevo infinitamente, entonces, y en un plano inferior, tuvo que diferenciarse con más razón, en tanto creación en el nombre. La figura del Arbol del Conocimiento tampoco disimula el carácter perfectamente conocedor del lenguaje del paraíso. Sus manzanas ofrecían el conocimiento de lo bueno y de lo malo. Pero Dios, al séptimo día, ya había conocido en las palabras de la creación. Y vio que era muy bueno. El conocimiento con que la serpiente tienta, el saber qué es bueno y qué malo, carece de nombre. Es nulo en el sentido más profundo de la palabra, y por ende, ese saber es lo único malo que conoce el estado paradisíaco. El saber de lo bueno y lo malo abandona al nombre; es un conocimiento desde afuera, una imitación no creativa de la palabra hacedora. Con este conocimiento el nombre sale de sí mismo: el pecado original es la hora de nacimiento de la *palabra humana,* en cuyo seno el nombre ya no habita indemne. Del lenguaje de nombres, el conocedor, podemos decir que su propia magia inmanente salió de él para ser, expresa y literalmente, mágica desde afuera. Se espera

que la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma). Este es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico. La palabra como comunicante exterior; esto es simultáneamente una parodia de lo expresamente inmediato, la divina palabra creadora, bajo guisa de lo expresamente mediato y además la decadencia del espíritu lingüístico bienaventurado, el adánico, que se yergue entre ambos. De hecho, se mantiene entre la palabra que, como promete la serpiente, conoce lo bueno y lo malo, y la palabra exteriormente comunicante que, básicamente, es la identidad. El conocimiento de las cosas radica en el nombre. Por su parte, el conocimiento de lo bueno y lo malo es una charlatanería, en el sentido profundo en que lo usa Kierkegaard; sólo conoce purificación y elevación y ante las cuales se hizo también comparecer al charlatán, al pecador, es decir, comparecer ante el tribunal. Para la palabra sentenciadora el conocimiento de lo bueno y lo malo es inmediato. Posee una magia distinta de la del nombre pero es muy magia. Es esta palabra sentenciadora la que expulsa a los primeros hombres del paraíso, habiéndolo provocado ellos mismos, de acuerdo con una ley eterna según la cual la conjuración de ella misma es la única y más profunda culpa que prevé y castiga. Con el pecado original, y dada la mancillación de la pureza eterna del nombre, se elevó la mayor rigurosidad de la palabra sentenciadora: el juicio. El pecado original tiene una triple significación respecto al entramado esencial del lenguaje, al margen de su significación habitual. Dado que el ser humano se extrae de la pureza del lenguaje del nombre, lo transforma en un medio; de hecho en un conocimiento que no le es adecuado, y que, por consiguiente, convierte parcialmente al lenguaje en *mero* signo. Más tarde, esto se plasma en la mayoría de las lenguas. La segunda significación indica que del pecado original surge, como restitución por la inmediatez mancillada del nombre, una nueva magia del juicio que ya no reside, bienaventurada, en sí misma. Como tercera significación puede aventurarse la suposición de que asimismo el origen de la abstracción no sea más que una facultad del espíritu del lenguaje, resultante del pecado original. Lo bueno y lo malo permanecen innombrables, sin nombre fuera del lenguaje del nombre, por el abandono de éste por parte del hombre, abandono implícito en la interrogación misma que los origina. Desde la perspectiva del lenguaje establecido, el nombre sólo ofrece el fundamento en el que echan raíces sus elementos concretos. Quizá esté permitido sugerir que los elementos lingüísticos abstractos echan a su vez raíz, en palabras sentenciadoras, en

el juicio. La inmediatez (la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está dada en el juicio sentenciador. Dicha inmediatez de la comunicación de la abstracción se erige en sentenciadora, ya que el hombre, con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería. Repítase que charlatanería fue preguntarse sobre lo bueno y lo malo en el mundo surgido de la Creación. El árbol del conocimiento no estaba en el jardín de Dios para aclarar sobre lo bueno y lo malo, ya que eso podía habérnoslo ofrecido Dios, sino como indicación de la sentencia aplicable al interrogador. Esta ironía colosal señala el origen mítico del derecho.

Después del pecado original que, por la mediatización del lenguaje, fue la base de su pluralidad, se estaba a un solo paso de la confusión lingüística. Una vez mancillada la pureza del nombre por parte del hombre; sólo faltaba que se consumara la retirada de la mirada sobre las cosas, en cuyo seno ingresan sus lenguajes en el del hombre, para robarle a este último la base común de su ya sacudido lenguaje espiritual. Los *signos* no tienen más remedio que confundirse cuando las cosas se embrollan. Para someter al lenguaje librado a la charlatanería, la consecuencia prácticamente ineludible es el sometimiento de las cosas a la bufonería. El proyecto de construcción de la Torre de Babel y la consiguiente confusión de lenguas, derivó del abandono de las cosas, implícito en el mencionado sometimiento.

La vida de los hombres en el espíritu puro del lenguaje era bienaventurada. Pero la naturaleza es muda. En el segundo capítulo del Génesis estaba claro que la mudez nombrada por los hombres se trocó ya en una buenaventura de grado inferior. Müller, el pintor, hace decir a Adán, acerca de los animales que lo abandonan luego de nombrarlos: «Y en toda nobleza, vi como se apartaban precipitadamente de mi lado, por haberles dado un nombre el hombre.» Después del pecado original, empero, la concepción de la naturaleza se transforma profundamente con la palabra de Dios que maldice al campo. Comienza así esa otra mudez que entendemos como la tristeza profunda de la naturaleza. Es una verdad metafísica que, con la adjudicación del lenguaje, comenzaron los lamentos de toda naturaleza. (La expresión «adjudicación de lenguaje» es aquí más fuerte que «hacer que pueda hablar».) Esta frase tiene un doble sentido. Significa primero que ella misma se lamentaría por el lenguaje. La carencia del habla: ésta es la gran pena de la naturaleza (y por querer redimirla está la vida y el lenguaje de los *hombres* en la naturaleza, y no sólo el del poeta, como suele asumirse). En segundo lugar, la frase dice: se lamentaría. Pero el lamento es la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje; casi no contiene más que un hálito sensible. Allí donde susurren las plantas sonará un lamento. La naturaleza se entristece por su mudez. No obstante, la inversión de la frase nos conduce a mayores profundidades de la entidad de la naturaleza: la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer. En todo duelo o tristeza, la máxima inclinación es a enmudecer, y esto es mucho más que una mera incapacidad o falta de motivación para comunicar. Es que lo afligido se siente tan íntimamente conocido por lo no conocible. El ser nombrado conserva quizá la huella de la aflicción, aun cuando el nombrador es un bienaventurado, a Dios semejante. Tanto más cierto cuando se es nombrado, no por un lenguaje paradisíaco y bienaventurado del nombre, sino por los centenares de lenguajes humanos, en los cuales el nombre se ha marchitado y que, aun así, conoce las cosas según la palabra de Dios. De no ser en Dios, las cosas carecen de nombre propio. Con su palabra creadora Dios las llamó por su nombre propio. Pero en el lenguaje humano están innombradas. En la relación de los lenguajes humanos con las cosas se interpone algo; esa super-denominación que se aproxima al «apodo»: apodo como fundamento lingüístico más profundo, desde el punto de vista de la cosa, de toda aflicción y enmudecimiento. Y el apodo como entidad lingüística del afligido sugiere aún otra relación notable del lenguaje: la super-determinación que rige trágicamente la relación entre los lenguajes del ser hablante.

Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía se funde, aunque no sólo ella, en el lenguaje de nombres del hombre, es también muy concebible que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funde con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduzca un lenguaje de las cosas en una esfera infinitamente más elevada, o bien quizá la misma esfera. Aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica; lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas.

La comunicación de las cosas es además de una comunidad tal que concibe al mundo como totalidad individida.

Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguajes y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza. Un ejemplo que nos es cercano por

pertenecer a la esfera de lo acústico, es el parentesco entre el canto y el lenguaje de los pájaros. Por otra parte, no es menos cierto que el lenguaje del arte es sólo comprensible, en sus alusiones más profundas, por la enseñanza de los signos. Sin ella, toda filosofía del lenguaje es fragmentaria porque la relación entre lenguaje y signo es primaria y fundamental, la del lenguaje humano y la escritura siendo sólo un caso muy particular.

Esta es la ocasión de señalar otro contraste que impera en la totalidad del ámbito del lenguaje, y que mantiene estrechas aunque complejas conexiones con lo dicho anteriormente sobre lenguaje y signo en el sentido más estricto. Lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable. El aspecto simbólico del lenguaje tiene que ver con su relación con el signo aunque se extiende también, de cierta manera, sobre nombre y juicio. Muy probablemente, éstos tienen asimismo una función simbólica íntimamente ligada a ellos y que aquí no fue señalada, por lo menos expresamente.

Así pues, tras estas observaciones nos queda un concepto depurado, aunque todavía incompleto, del lenguaje. El lenguaje de una entidad es el médium en que se comunica su entidad espiritual. La corriente continua de tal comunicación fluye por toda la naturaleza, desde la más baja forma de existencia hasta el ser humano, y del ser humano hasta Dios. Por el nombre que adjudica a la naturaleza y a sus semejantes (en el nombre propio), el ser humano comunica a Dios a sí mismo. A la naturaleza la nombra de acuerdo a la comunicación que de ella capta; es que toda la naturaleza está atravesada por un lenguaje mudo, también residuo de la palabra creadora divina conservada en vilo, así como en el hombre es nombre conocedor, y sobre el hombre es juicio.

El lenguaje de la naturaleza puede compararse a una solución secreta que cada puesto transmite en su propio lenguaje al puesto próximo; el contenido de la solución siendo el propio lenguaje del puesto. Cada lenguaje relativamente más elevado es una traducción del inferior, hasta que la palabra de Dios se despliega en la última claridad, la unidad de este movimiento linguístico.

Sobre el programa de la filosofía venidera *

La tarea central de la filosofía venidera es la de extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro que sea capaz de crear, en relación al sistema kantiano. La continuidad histórica asegurada por la integración al sistema kantiano es la única de decisivo alcance sistemático. Esto puede afirmarse pues Kant es el más reciente, y con Platón, el único filósofo ante todo abocado a la justificación del conocimiento, entre todos aquellos no inmediatamente centrados en cuestiones de perímetro y profundidad. Ambos comparten el convencimiento de que el conocimiento sostenido por una justificación más pura, es también el más profundo. No desterraron la exigencia de profundidad fuera de la filosofía, sino que le hicieron justicia de un modo especial al identificarla con la exigencia de justificación. Cuanto más imprevisible y audaz se nos anuncie el despliegue de la filosofía venidera, tanto más profundamente deberá producir certeza, certeza cuyo criterio es la unidad sistemática o la verdad.

El impedimento más significativo para la integración de una filosofía verdaderamente consciente de tiempo y eternidad en Kant, es el siguiente: la realidad, a partir de cuyo conocimiento Kant quiso fundar el conocimiento en general sobre certeza y verdad, es una realidad de rango inferior, si no la más inferior de todas. El problema de la teoría del conocimiento kantiana, como sucede con toda teoría del conocimiento, tiene dos aspectos y sólo uno de estos supo aclarar. En primer lugar, existe la cuestión de la certeza del conocimiento duradero; en segundo lugar, se plan-

* *Über das Programm der Kommenden Philosophie.* El manuscrito original estuvo en poder de Gershom Scholem, quien lo publicó póstumamente. De acuerdo con G. Scholem, fue escrito en 1918.

tea la cuestión de la dignidad de una experiencia pasajera. Y es que el interés filosófico universal está centrado simultáneamente en la vigencia intemporal del conocimiento, así como en la certeza de una experiencia temporal que es percibida como objeto más cercano, si no único. Pero los filósofos, y Kant entre ellos, no fueron conscientes de la estructura global de semejante experiencia en su singularidad temporal. Dado que Kant quiso extraer al principio de la experiencia de las ciencias, y en especial de la física matemática, sobre todo en los Prolegómenos, también en la Crítica de la Razón Pura, la experiencia dejaba de ser idéntica al mundo de los objetos de la ciencia. Y aun si la experiencia hubiese sido para Kant lo que terminó siendo para los pensadores neo-kantianos, el concepto así identificado y determinado continuaría siendo el viejo concepto de experiencia, cuyo sello característico se refiere, no sólo a la conciencia pura sino igualmente a la empírica. Y de eso mismo se trata; de la presentación de la experiencia llanamente primitiva y autoevidente que a Kant, como ser humano que compartió de alguna manera el horizonte de su época, pareció la única dada y posible. Esta experiencia singular era pues, como ya se insinuó, temporalmente limitada, y desde esa forma que de cierto modo comparte con toda experiencia, y que podemos en el sentido más pleno llamar *concepción del mundo*, fue la experiencia de la Ilustración. Se diferencia de la los precedentes siglos de la era moderna en lo que son aquí rasgos esenciales, y aun así, no tanto como pudiera parecer. Fue además una de las experiencias o concepciones de mundo de más bajo rango. El que Kant hubo de acometer su obra extraordinaria, precisamente bajo la constelación de la Ilustración, indica que lo estudiado fue una experiencia reducida a un punto cero, a un mínimo de significación. Puede en efecto decirse que precisamente la grandeza de su intento sólo se debe al grado de certeza alcanzado, dado que en su propio radicalismo sólo contó con una experiencia de valor cercano a la nulidad y de, digámoslo, triste significado. Ningún filósofo anterior a Kant se vio enfrentado a la tarea teorético-cognitiva de esta manera; ninguno gozó de igual libertad de movimientos si consideramos la previamente recia y tiránica sujeción de la experiencia, en lo mejor de su quintaesencia, a manos de una cierta física newtoniana que castigaba toda desviación. La Ilustración careció de autoridades, no en el sentido de algo a lo cual hay que someterse sin derecho a crítica, sino en el de potencias espirituales que otorguen un gran contenido a la experiencia. La consecuencia de

la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendentemente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruin concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano. Se trata de ese estado de cosas frecuentemente recalcado como de ceguera histórica y religiosa de la Ilustración, sin llegar a reconocer en qué sentido estas características de la Ilustración corresponden igualmente a toda la época moderna.

Es de vital importancia para la filosofía venidera reconocer y segregar los elementos del pensamiento kantiano para decidir cuáles deben ser conservados y protegidos, y cuáles desechados o reformulados. Toda exigencia de incorporación a Kant depende de la convicción de que este sistema, que se encontró con una experiencia cuyo aspecto metafísico concurre con Mendelssohn y Garve, pero que creó y desarrolló una genial búsqueda de certeza y justificación del conocimiento, permita la aparición de una nueva y más elevada forma futura de experiencia. De esta manera se le plantea a la filosofía contemporánea una exigencia fundamental y las condiciones de su cristalización; la propuesta de constitución de un concepto de experiencia más elevado, con fundamentación teorético-epistemológica, dentro del marco del pensamiento kantiano. Y éste, precisamente, debe ser el objetivo de la inminente filosofía: que una cierta tipología del sistema kantiano sea resaltada y elevada para hacer justicia a una experiencia de más elevado rango y alcance. Kant jamás negó la posibilidad de la metafísica. Sólo quiso establecer los criterios según los cuales esta posibilidad puede ser comprobada en casos individuales. La experiencia en tiempos de Kant no requería metafísica; las condiciones históricas no hacían más que favorecer la eliminación de sus reclamaciones, ya que lo que sus coetáneos reivindicaban de ella sólo era expresión de debilidad e hipocresía. Se trata, por tanto, de establecer los prolegómenos de una futura metafísica basada en la tipología kantiana, y a través de ella hacer perceptible la ya mencionada experiencia de carácter más elevado.

Pero la revisión de Kant, aplicada a la filosofía venidera, no debe enfocar solamente aspectos metafísicos y experienciales. Desde el punto de vista metódico, el enfoque, en tanto filosofía propiamente dicha, tendrá que centrarse en el concepto de conocimiento. Los errores decisivos de la enseñanza epistemológica kantiana también se remiten indudablemente a la vacuidad de la experiencia que le es contemporánea. Por lo tanto, la doble

tarea será de integrar en el espacio común de la filosofía, al nuevo concepto de experiencia creado y una nueva noción del mundo. La debilidad del concepto kantiano de conocimiento a menudo se hace sensible al sentir la falta de radicalidad y consecuencia de su enseñanza. La teoría kantiana del conocimiento no explora el campo de la metafísica, por contener ella misma elementos primitivos de una metafísica estéril que excluyen a todos los otros. En la teoría del conocimiento, cada elemento metafísico es un germen de enfermedad que se declara con toda libertad y profundidad a causa de la exclusión del conocimiento del ámbito de la experiencia. Por ello, es de esperar que toda aniquilación de estos elementos metafísicos de la teoría del conocimiento, simultáneamente reoriente hacia una experiencia más llena de profundidad metafísica. El germen histórico de la filosofía venidera radica en el reconocimiento de la íntima relación entre esa experiencia, a partir de la cual resultó imposible acceder a las verdades metafísicas, y aquella teoría del conocimiento que aún no logró establecer suficientemente el lugar lógico de la investigación metafísica. Aun así, pareciera que el sentido en el que Kant emplea el término «metafísica de la naturaleza», está en la línea de una investigación de la experiencia basada en principios epistemológicos sólidos. Las deficiencias respecto a experiencia y metafísica, se manifiestan en el seno mismo de la teoría del conocimiento en forma de elementos de una metafísica especulativa, es decir, rudimentarizada. Los principales de entre estos elementos son: en primer lugar, la concepción del conocimiento como relación entre algunos sujetos y objetos, o algún sujeto y objeto —concepción esta que no termina de ser superada definitivamente a pesar de todos los intentos de Kant en ese sentido—, y en segundo lugar, la superación, igualmente sólo preliminar, de la relación entre conocimiento y una experiencia basada en la consciencia empírica humana. Ambos problemas están íntimamente ligados, y si Kant y los neokantianos superaron la naturaleza-objeto de la cosa como origen de las impresiones, no sucede lo mismo con la naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva, que aún hay que eliminar. Esta naturaleza-sujeto de la consciencia cognitiva, resulta de una analogía con lo empírico, y por ello tiene objetos delante de sí con que construirse. Todo esto no es más que un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento; un pedazo de esa «experiencia» chata de esos siglos que se infiltró en la teoría del conocimiento. No puede ponerse en duda que en el concepto kantiano de conocimiento, un Yo corpóreo e individual que recibe

las impresiones mediante los sentidos y que, en base a ellas forma sus representaciones, tiene el papel preponderante, aunque sea sublimadamente. Pero esta concepción es mitología, y en lo que respecta a su contenido de verdad, no es más valiosa que toda otra mitología del conocimiento. Sabemos de la existencia de pueblos primitivos en la llamada etapa preanimística que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. Sabemos de locos que también se identifican con los objetos de sus percepciones, dejando éstos de ser entes objetuales y estar a ellos enfrentados. Sabemos de enfermos que no se atribuyen las sensaciones de sus cuerpos a sí mismos, sino que los proyectan sobre otros seres o criaturas, y sabemos de videntes que, como mínimo, se consideran capaces de hacer suyas las percepciones de otros. La representación colectiva de conocimiento sensible y espiritual, tanto de la época kantiana, de la prekantiana o de la nuestra misma, no deja de ser una mitología como las ejemplificadas más arriba. Desde *esta* perspectiva, y en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción, la «experiencia» kantiana es metafísica o mitología, sólo que moderna y particularmente estéril en términos religiosos. La experiencia, referida al hombre de cuerpo espiritual individual y a su conciencia, y entendida apenas como especificación sistemática del conocimiento, no pasa de ser mero *objeto* del conocimiento verdadero; su rama psicológica. Esta noción de experiencia inserta sistemáticamente a la conciencia empírica entre los tipos de locura. El hombre conocedor, la conciencia empírica conocedora, es un tipo de conciencia demente. Con esto, no quiere decirse otra cosa que entre los distintos tipos de conciencia empírica existen sólo diferencias graduales. Estas diferencias son a la vez diferencias de valor cuyo criterio no reside en la justeza de los conocimientos, ya que no de ella tratan las esferas empíricas y psicológicas. Establecer el verdadero criterio de dichas diferencias de valor será uno de los más elevados cometidos de la filosofía venidera. A los tipos de conciencia empírica les corresponde una experiencia que, por el hecho mismo de referirse a la conciencia empírica, les confiere, respecto a la verdad, el valor de fantasías o alucinaciones. Es que resulta imposible trazar una relación objetiva entre conciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia. Toda experiencia auténtica se basa en una conciencia (trascendental) teórico-cognitiva. Y este término debe satisfacer una condición: de ser aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto. La experiencia puramente

trascendental es de un orden radicalmente distinto que el de toda conciencia empírica, lo que plantea la interrogación de si es justificado emplear la palabra consciencia aquí La posición del concepto de consciencia psicológica respecto al concepto de la esfera del conocimiento puro, continúa siendo un problema central de la filosofía, quizá sólo restituible desde la época escolástica. Aquí está el lugar lógico de muchos problemas que la fenomenología recientemente replanteó. Lo que sostiene a la filosofía es que la estructura de la experiencia se encuentra en la estructura del conocimiento, y que aquélla se despliega desde esta última. Esta experiencia también abarca la religión, que en tanto verdadera, establece que ni Dios ni el hombre son objeto o sujeto de la experiencia, sino que ésta está basada en el conocimiento puro cuya esencia es que sólo la filosofía puede y debe pensar a Dios. Encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos de objeto y sujeto, será el cometido de la futura teoría del conocimiento. En otras palabras, habrá que hallar la esfera primordialmente propia del conocimiento, de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos.

La filosofía venidera deberá asumir como imperativo programático que, una vez purificada, esa teoría del conocimiento que Kant hizo necesaria e instaló como problema radical, no sólo establezca un nuevo concepto de conocimiento, sino que también uno de experiencia, conforme a la relación que Kant encontró entre ambos. Es obvio que, de acuerdo con lo dicho, ni la experiencia ni el conocimiento deben ser deducidos de la consciencia empírica. No variará entonces la convicción, de hecho cobrará todo su sentido, de que las condiciones del conocimiento son las de la experiencia. Este nuevo concepto de la experiencia fundado sobre nuevas condiciones del conocimiento, sería de por sí el lugar lógico y la posibilidad lógica de la metafísica. ¿Qué otra razón pudo haber tenido Kant para ver repetidamente a la metafísica como problema y para erigir a la experiencia en único fundamento del conocimiento, que no fuera que a partir de su concepto de experiencia no cabía concebir la posibilidad de una metafísica (por supuesto, no una metafísica en general) con la significación de otras precedentes? Por lo tanto, lo destacable no reside en el concepto de metafísica o en la ilegitimidad de sus conocimientos, o por lo menos no para Kant, que de serlo no le hubiera dedicado los Prolegómenos, sino en su poder universal de ligar inmediatamente toda la experiencia con el concepto de Dios a través de las ideas. Por lo tanto, la tarea de la filosofía venidera es concebible como hallazgo o creación de un concepto de conocimiento que se remita simultáneamente a un concepto de experiencia *exclusivamente* derivado de la consciencia trascendental, y que permita no sólo una experiencia lógica sino también una religiosa. Ello no infiere el conocimiento de Dios, pero sí posibilitar la experiencia y enseñanza de Dios.

El neo-kantianismo deja entrever un indicio de la evolución filosófica concreta aquí promulgada. Un problema central para el neo-kantianismo fue la eliminación de la distinción entre concepción y entendimiento —un rudimento metafísico— equivalente a la totalidad de la doctrina de la facultad, tal como Kant la concibe. Semejante transformación del concepto de conocimiento trajo aparejada una transformación paralela del concepto de experiencia. No puede ponerse en duda que la reducción de toda la experiencia a la meramente científica no fue, con este rigor exclusivo, fiel a la intención de Kant, a pesar de reflejar en cierto sentido la formación del Kant histórico. Sin duda existía en Kant la tendencia a evitar el desmembramiento y división de la experiencia de acuerdo a los distintos campos específicos de la ciencia. La posterior teoría del conocimiento le retira a la experiencia el recurso de referirse a su sentido corriente tal como aparece en Kant. Sin embargo, y en el mejor interés de la continuidad de la experiencia, su representación como sistema de ciencias, tal como aparece en los neo-kantianos, adolece de grandes carencias. Hay que encontrar la posibilidad de construir una continuidad sistemática pura de la experiencia en la metafísica, es más, en ello reside su verdadero significado. En el contexto de la rectificación neo-kantiana, se produjo una transformación del concepto de experiencia, y es significativo que, por lo pronto, haya conducido a un extremo desarrollo del lado mecánico del concepto ilustrado y relativamente vacío de experiencia, pero sin afectar las premisas metafísicas fundamentales de Kant. No puede empero, pasarse por alto que el concepto de libertad guarda una particular correlación con el concepto mecánico de experiencia, y que por lo tanto, fue, en esos términos, ulteriormente desarrollado por los neo-kantianos. Pero también aquí hay que insistir en que todo el contexto ético contenido en el concepto de moralidad que la Ilustración prestó a Kant y a los kantianos, despega tan poco como la metafísica en relación a la experiencia antes mencionada. Con un concepto nuevo de conocimiento experimentaremos el replanteamiento decisivo, no sólo de la experiencia sino también de la libertad.

Podría entonces pensarse que una vez hallado el concepto de experiencia que facilite el lugar lógico de la metafísica, se superaría la distinción entre los ámbitos de naturaleza y libertad. Dado que no se trata aquí de demostrar nada sino de discutir un programa de investigación, cabe decir lo siguiente: a pesar de que la reconstrucción del ámbito de la dialéctica y del pasaje entre la doctrina de la experiencia y la de la libertad se hace necesaria e inevitable, de ningún modo debe desembocar en una confusión de libertad y experiencia, aunque el concepto de experiencia se diferencie en lo metafísico del de libertad en un sentido que nos es aún desconocido. Por más que los cambios introducidos por la investigación sean imprevisibles, la tricotomía del sistema kantiano es parte de los grandes elementos fundamentales de esa tipología que se preservaría, es más, que debe a toda costa preservarse. Podrá cuestionarse si la segunda parte del sistema, para no mencionar las dificultades de la tercera, debe seguir refiriéndose a la ética, o si la categoría de causalidad tiene, en relación a la libertad, otra significación. No obstante, esta tricotomía, cuyas implicaciones metafísicas más profundas no han sido aún descubiertas, está decisivamente fundada en el sistema kantiano por la trilogía de las categorías de relación. Precisamente en la absoluta tricotomía del sistema que extiende su división tripartita sobre la totalidad del espacio cultural, radica una de las ventajas del sistema kantiano sobre sus predecesores en la historia mundial. La dialéctica formalista de los sistemas post-kantianos no está fundada en la determinación de la tesis como relación categórica, la antítesis como hipotética y la síntesis como disyuntiva. A pesar de ello, fuera del concepto de síntesis, será de la mayor importancia sistemática que una cierta no-síntesis de un par de conceptos conduzca a otro, porque entre tesis y antítesis es posible otra relación que no sea la de síntesis. Pero esto difícilmente podrá llevarnos a una cuadrilateralidad de categorías de relación.

Pero si hay que conservar la gran tricotomía del enramado de la filosofía mientras las ramas aún estén a prueba de error, no puede decirse lo mismo de todos los esquemas individuales del sistema. Como ya lo iniciara la escuela de Marburg al eliminar la distinción entre lógica trascendental y estética (aunque no es seguro que no debamos recuperar un análogo de esa distinción una vez alcanzado un plano más elevado), la tabla de categorías, todos lo exigen hoy, debe ser completamente revisada. Justo aquí se anuncia la transformación del concepto de conocimiento con la adquisición de un nuevo concepto de experiencia, ya que las

categorías aristotélicas fueron, por una parte establecidas de forma arbitraria, y por otra, explotadas unilateralmente por Kant desde la perspectiva de una experiencia mecánica. Primero habrá que examinar si la tabla de categorías ha de conservar su presente división y dislocación, y si es posible estructurarla como doctrina de órdenes, sea adjudicándole un lugar en el enramado o bien de por sí constituyendo la trama, basada en conceptos lógicos y primordiales que la anteceden, o que por lo menos están a ligados a ella. En semejante doctrina de órdenes estaría también incluido todo aquello que Kant ventilara en la estética trascendental, y además los respectivos conceptos fundamentales, no sólo de la mecánica, sino también de la geometría, la ciencia lingüística, la psicología, las ciencias naturales descriptivas y muchos otros, en la medida en que tengan una conexión inmediata con las categorías u otros conceptos de máximo orden filosófico. Los conceptos fundamentales de la gramática son extraordinarios ejemplos de lo anterior. Asimismo, habrá que tener presente que, con la supresión radical de todos aquellos componentes que en la teoría del conocimiento dan la respuesta oculta a la pregunta oculta sobre el devenir del conocimiento, se suelta el gran problema de lo falso o del error, cuya estructura lógica y orden debe ser establecida de la misma manera que para lo verdadero. El error ya no deberá ser atribuido al errar, ni la verdad al recto entendimiento. Para llevar a cabo también esta investigación de la naturaleza lógica de lo falso y del error, será presumiblemente necesario encontrar las categorias en la doctrina de los órdenes: por doquier en la filosofía moderna se anima el conocimiento de que el orden categorial y de parentesco resulta de importancia capital para una experiencia múltiplemente graduada y no mecánica. El arte, la doctrina del derecho y la historia; éstos y otros campos deben orientarse respecto a la doctrina de las categorías con intensidades muy diferentes a las otorgadas por Kant. Aun así se plantea, en relación a la lógica trascendental, uno de los problemas más grandes del sistema todo, a saber, las cuestiones relativas a su tercera parte, es decir, aquellas formas de la experiencia científica, las biológicas, que Kant no trató como parte del fondo lógico-trascendental, y al porqué de esta actitud. Está además la cuestión de la relación entre el arte y esta tercera parte, y la de la ética con la segunda parte del sistema. En el contexto de la lógica trascendental, la fijación del concepto de identidad, desconocido para Kant, se promete un papel importante, en la medida en que aun sin aparecer en la tabla de categorías consti-

tuirá previsiblemente el concepto trascendental lógico más elevado, y estará quizá capacitado para fundar por sí sólo la esfera del conocimiento más allá de la terminología de sujeto y objeto. Ya en su versión kantiana, la dialéctica trascendental nos orientaba hacia las ideas en que se basa la unidad de la experiencia. Pero para el concepto profundizado de experiencia, la continuidad es lo más imprescindible después de la unidad. Y en las ideas deben evidenciarse los fundamentos de unidad y continuidad de una experiencia metafísica y no meramente vulgar o científica. Deberá comprobarse la convergencia de las ideas hacia el concepto supremo de conocimiento.

La filosofía moderna, como otrora sucedió con la kantiana, deberá definirse como ciencia que busca sus propios principios constitutivos. La gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral matemático-mecánica, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje, como ya Hamann lo intentara en tiempos de Kant. Por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente determinado y apriorístico, por encima de la conciencia de los sectores de la filosofía de igual extracción que las matemáticas, está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números. Y este hecho viene a ser decisivo para afirmar en última instancia la supremacía de la filosofía por sobre todas las ciencias, incluidas las matemáticas. El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia, que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos. Ahora podemos, finalmente, formular las exigencias a la filosofía venidera con las siguientes palabras: Crear sobre la base del sistema kantiano un concepto de conocimiento que corresponda a una experiencia para la cual el conocimiento sirve como doctrina. Tal filosofía se constituiría, a partir de sus componentes generales, de por sí en teología, o presidiría sobre dicha teología en caso de contener elementos histórico-filosóficos.

La experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento.

La enseñanza de lo semejante *

La penetración en los dominios de lo «semejante» tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto. El premio no será tanto el hallazgo de afinidades, como la reproducción de procesos que las generan. La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética. Pero esta facultad tiene una historia, tanto desde el punto de vista filogenético como ontogenético. En última instancia, su escuela es el juego. En efecto, los juegos infantiles están repletos de actitudes miméticas sin que éstas se reduzcan a las imitaciones que un hombre hace de otro. El niño juega a ser comerciante o maestro, pero también molino de viento y tren. La pregunta que se impone es: ¿de qué le sirve este adiestramiento del comportamiento mimético?

La respuesta presupone un claro conocimiento de la significación filogenética del comportamiento mimético. Y para medirlo, no basta pensar en lo que hoy concebimos como concepto de semejanza. Es sabido que el dominio vital que antaño se rigiera por normas de semejanza, llegó a ser mucho más extenso que en la actualidad. Entre otras muchas nociones, la experiencia de lo semejante a lo largo de la historia dio con el micro y macro-cosmos. Incluso nosotros podemos aún afirmar que los casos en los cuales las similitudes son aparentes en nuestra vida cotidiana, representan un ínfimo porcentaje de los casos determinados por semejanzas inconscientes. Los parecidos conscientemente percibidos, de los rostros, por ejemplo, son comparados

* *Lehre vom Ähnlichen*, escrito en 1933.

con afinidades inconscientes o totalmente desapercibidas, tal como se compara el imponente bloque sumergido del iceberg con el pequeño pico que se deja ver desde la superficie.

Estas correspondencias naturales obtienen, sin embargo, una significación decisiva sólo cuando se reconoce en ellas el rol preponderantemente estimulador y conjurador de la mencionada facultad mimética, merced a la cual esas correspondencias son resueltas en el contexto humano. Mas no debe olvidarse que tanto las fuerzas miméticas como los objetos miméticos se transforman con el pasaje del tiempo. La fuerza mimética, y por consiguiente la resultante capacidad de reconocimiento mimético, fue decreciendo en ciertos campos a lo largo de los siglos, probablemente para volcarse en otros. Quizá no sea demasiado osado entrever una dirección unitaria de la evolución histórica de dicha facultad mimética. Y a primera vista, esta dirección se resumiría en un progresivo decaimiento de la facultad mimética. Pareciera que el mundo tomado en cuenta por el hombre moderno, depende mucho menos de aquellas correspondencias mágicas que el mundo antiguo o aun el primitivo. Cabe entonces preguntarse si se trata de la agonía de la facultad mimética o si tuvo lugar una transformación. Y la dirección a la que apunta dicha transformación podría, aunque indirectamente, deducirse de la astrología. Una vez dedicados a la investigación de las antiguas tradiciones, debemos tomar en cuenta qué configuraciones manifiestas de objetos de carácter mimético han subsistido ahí donde nosotros somos ya incapaces siquiera de intuirlas. Valgan las constelaciones estelares como ejemplo.

Para captar esto, se requiere antes que nada, la capacidad para concebir el horóscopo como unidad originaria, analizada por la interpretación astrológica. (La constelación estelar expresa una unidad característica, por lo que la índole de los planetas individuales se reconoce de acuerdo a sus respectivos efectos sobre la constelación.) Básicamente, hay que asumir que los fenómenos celestes ofrecieron modelos imitables a nuestros predecesores, tanto individuos como colectividades. Y esta imitabilidad contenía las instrucciones de manipulación de un tipo de afinidad dada. La única instancia que concede un carácter experiencial a la astrología se entrevé precisamente en estas imitaciones producidas por los hombres, o mejor dicho por su facultad mimética. Pero si el genio mimético fue una fuerza determinante en la vida de los antiguos, no hay más remedio que atribuirle al recién nacido la plena posesión de ese don, y por sobre todas las cosas,

su consumada integración en la figuración del ser cósmico.

Pero el instante decisivo de este nacimiento es un Nu. Esto desvía la mirada hacia otra particularidad del ámbito de lo afín. La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajeramente a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo. Es como la llegada imprevista del tercero, el astrólogo, a la conjunción de dos astros que busca ser aprehendida en un instante. De no ser así el astró*logo* vería frustrados sus esfuerzos y de nada serviría la máxima exactitud de sus instrumentos de observación.

La alusión a la astrología podría ser suficiente para facilitar la comprensión del concepto de semejanza extra sensible. Es obvio que se trata de un concepto relativo: indica que entre nuestras percepciones ya no poseemos aquello que permitiera en el pasado hablar de una afinidad entre constelaciones estelares y un hombre. Poseemos, no obstante, un canon que permite echar luz sobre la oscura morada de la semejanza extra sensorial. Y este canon es el lenguaje.

Desde hace mucho se le reconoce a la facultad mimética un cierto influjo sobre el lenguaje. Esto se hizo, empero, sin mayor fundamento, sin pensar seriamente en su significación y aún menos en la historia de la facultad mimética. Tales consideraciones quedaron ante todo estrechamente ligadas al ámbito más corriente, sensorial, de lo parecido. Con todo, el comportamiento imitador encontró desde siempre su lugar onomatopoético en el proceso de formación del lenguaje. Ahora bien, si el lenguaje no es, como resulta evidente para el entendido, un sistema convenido de signos, entonces todo intento de acercercamiento necesariamente nos remitirá a un pensamiento afín al de las más crudas y primitivas formas de interpretación onomatopoéticas. Queda por dilucidarse si una versión desarrollada y más precisa de dicho entendimiento es adaptable.

En otras palabras, ¿tiene acaso sentido la frase de Leonhard en su sugestivo texto «La palabra», al afirmar que «toda palabra —y la totalidad del lenguaje— es onomatopoética»? La llave que hace transparente esta tesis se esconde en el concepto de semejanza extra sensorial. Si ordenamos palabras de lenguas diversas con idéntico significado, colocando en su centro lo que significan, podría investigarse de qué manera todas se asemejan a aque-

llo significado aunque a menudo nada las asemeja entre sí. Dicha concepción está por supuesto estrechamente emparentada con las teorías místicas y religiosas del lenguaje, sin por ello ser ajenas a la filología empírica. Es sabido además que las concepciones místicas del lenguaje no se contentan adoptando una postura sobre la palabra hablada, ocupándose igualmente de la palabra escrita. Y es digno de atención que al hacerlo, aclaran mejor la naturaleza de la semejanza extra sensorial gracias a la relación existente entre imagen escrita de palabras o letras con lo significado o lo que se deja nombrar, en comparación con los resultados del análisis fonético del lenguaje. Por lo tanto, la semejanza extra sensorial funda una trama, no tanto entre lo hablado y lo aludido, sino más bien entre lo escrito y lo aludido, como asimismo, entre lo hablado y lo escrito, y siempre de una manera completamente nueva, original e ineludible.

La más importante de estas tramas sería la última mencionada; la que se teje entre lo escrito y lo hablado, ya que es aquí donde la semejanza es menos sensible y a la vez más reciente. El intento de presentar su naturaleza propia no puede cristalizar sin echar un vistazo a la historia de su constitución, a pesar de estar hasta hoy cubierta por un impenetrable velo de oscuridad. La más flamante grafología nos ha enseñado a reconocer imágenes en los caracteres escritos, cuadros enigmáticos en los que se esconde el inconsciente del que escribe. Hay que suponer que la facultad mimética expresada en la actividad del que escribe, tuvo en los tiempos remotos cuando se gestó la escritura, una mayor significación. La escritura se convirtió, junto al lenguaje, en un archivo de semejanzas extra sensoriales, de correspondencias no sensibles.

Este aspecto mágico, digámoslo así, del lenguaje y de la escritura está relacionado a su otro aspecto: el semiótico. Todo lo que es mimético en el lenguaje es sobre todo una intención consolidada que sólo puede aparecer sobre algo ajeno: el fondo semiótico, comunicativo del lenguaje. De ahí que el texto literal de la escritura es el fondo exclusivo sobre el que puede formarse el cuadro enigmático. Y similarmente, el contexto de sentido contenido en la fonética de la frase, constituye el fondo desde donde, con un «Nu», se manifiesta la semejanza extra sensorial como un relámpago, a partir de un sonido. Dado que dicha semejanza extra sensorial hace sentir su efecto sobre toda lectura, se abre, en este profundo estrato, el acceso a la notable ambivalencia de la palabra lectura, en su significado tanto profano como mágico. El

alumno lee el abecedario mientras que el astrólogo lee el futuro en las estrellas. En el primer caso la lectura no acaba de desplegarse en sus dos componentes. Pero en el segundo, se hace patente el desdoblamiento en ambas capas: el astrólogo lee la constelación estelar en el cielo y, simultáneamente, en ella lee el futuro o el destino.

Ya que esta lectura de las estrellas, entrañas o coincidencias conformaba la lectura por antonomasia en los albores del tiempo, que enlazó con las runas, esa otra forma de leer, no será disparatado asumir que la facultad mimética, que fuera antaño el fundamento de la clarividencia, se inserta en el lenguaje y en la escritura a lo largo de miles de años de evolución, para convertirse en el más completo archivo de semejanzas extra sensoriales. Desde esta perspectiva el lenguaje se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un médium en el cual las capacidades de memoria por lo afín se conjugaron sin pérdida. Hasta el extremo de expresarse como médium en el que las cosas ya no se manifiestan y enfrentan directamente como antes en el espíritu del vidente o sacerdote, sino mutuamente en sus esencias, sustancias y aromas finísimos y fugaces. En otras palabras: en el transcurso de la historia, las arcaicas fuerzas de la videncia se instalaron en el lenguaje y la escritura.

El ritmo de velocidad de lectura o de escritura prácticamente indisolubles del mencionado proceso, sería entonces igual al esfuerzo invertido en aplicar el talento, ese espíritu mimético, sobre el lapso de tiempo en que las afinidades relampaguean fugazmente y vuelven a sumergirse en el flujo de las cosas. Es así que aun el leer profano, para no quedarse sin comprensión, nos transmite esta instrucción mágica: se requiere un ritmo necesario o, más bien, un instante crítico, que el lector debe tener a toda costa presente para no quedarse con las manos vacías.

Dos poemas de Hölderlin *

El objeto del presente examen no puede inscribirse, sin más explicación, en la estética del arte poético. Esta ciencia, entendida como estética pura, ha asignado sus fuerzas más respetables a la indagación de los géneros individuales del arte poético, y con mayor asiduidad entre todos ellos, a la tragedia. No obstante, los comentarios se han centrado casi exclusivamente en las obras dramáticas clásicas. Fuera de éstas el interés suscitado tendió a favorecer al análisis filológico por encima del estético. Aquí se ensayará un comentario estético de dos creaciones líricas, intención que requiere algunas observaciones previas con respecto al método. Se llamará la atención sobre la forma interior, aquello que Goethe llamó contenido **. Es preciso analizar la tarea poética como prerrequisito de la evaluación del poema. Tal evaluación no podrá regirse por la manera en que el creador realizó su tarea, sino que estará más bien determinada por su rigor y alcance. Tal es así que la tarea se deriva del poema mismo, y debe, asimismo, entenderse como prerrequisito de la creación, como estructura espiritual y concreta del mundo al que la poesía sirve de testimonio. Y aquí habrá que comprender dicha tarea, dicho prerrequisito, como razón última accesible al análisis. Se prescindirá de los antecedentes de la creación lírica, de la persona o de la concepción del mundo del creador. Sólo se tratará la esfera especial y singular que alberga a la tarea y es prerrequisito del poema. Y dicha esfera es, a la vez producto y objeto de la inves-

* *Zwei Gedichte von Friederich Hölderlin,* escrito en 1914-15 y publicado póstumamente.

** En alemán «Gehalt»: contenido o bagaje significativo que desborda la forma de su recipiente, distinto de «Inhalt», contenido material o argumental *(N. del T.)*

tigación. De por sí deja de ser comparable al poema mismo. Es, en realidad, lo único constatable de la investigación. Esta esfera, que adopta una figura particular para cada composición poética, debe señalarse como lo poetizado. En ella puede circunscribirse el ámbito específico que contiene la verdad de la composición. Esta «verdad», tan insistentemente reivindicada en sus obras por los artistas más rigurosos, debe entenderse como la objetividad de su creación, como la culminación de la antedicha tarea artística. «Toda obra de arte tiene un ideal a priori, una intrínseca necesidad de estar presente.» (Novalis) Lo poetizado es, en su forma general, la unidad sintética del orden espiritual y concreto. Esta unidad cobra su figura particular en tanto forma interior de la creación particular.

El concepto de lo poetizado es un concepto límite desde dos puntos de vista. Es ante nada un concepto límite en contraposición al concepto de poesía. Lo poetizado se distingue decisivamente como categoría de investigación estética del esquema material-forma, en que garantiza la unidad fundamental de forma y material en sí mismo. En lugar de separarlas, traduce en sí su conexión inmanente y necesaria. A continuación, y dado que se trata de lo poetizado en poemas individuales, ello puede percibirse, no teóricamente, sino en la individualidad de cada caso. Además no es éste el sitio para emprender una crítica teórica del concepto de material-forma. En la unidad de forma y material, lo poetizado comparte entonces con el poema mismo, una de las características más esenciales. Él mismo está constituido de acuerdo a la ley fundamental del organismo artístico. Del poema se distingue por su carácter de concepto límite, como concepto de su objetivo y no como característica axiomática por antonomasia. Y ello, exclusivamente a través de su mayor determinabilidad: no mediante una falta cuantitativa de determinaciones, sino por la existencia potencial de todas aquellas que están efectivamente presentes en el poema, y otras más. Lo poetizado es un relajamiento de la conexión funcional fija que reina en el poema, y no puede constituirse de no prescindir de ciertas determinaciones, para permitir que los engranajes revelen la funcionalidad de los otros elementos. Es que sólo a través de la existencia actual de todas las definiciones determinantes del poema, puede ser concebible unitariamente como tal. La inspección de la función presupone empero, la diversidad de posibilidades de asociación. Es así que la comprensión de la construcción del poema consiste en aprehender su creciente y rigurosa determi-

nación. Para guiarnos hacia esa extrema determinación del poema, lo poetizado no tiene más remedio que prescindir de ciertas determinaciones.

A través de la relación con la unidad funcional concreta y espiritual descrita del poema, lo poetizado se manifiesta en oposición a ella, en forma de determinación límite. Pero es a la vez un concepto límite en contraposición a otra unidad funcional, y como todo concepto límite, sólo lo es en la medida en que sirve de límite o frontera entre dos conceptos. Y esta otra unidad funcional implica la idea de tarea que se corresponde con la solución representada por el poema mismo. (No debe olvidarse que tarea y solución sólo son separables en abstracto.) Dicha noción de tarea es, para el artista, siempre la vida. En ella reside la segunda y extrema unidad funcional. Lo poetizado se muestra entonces, como transición que va de la unidad funcional de la vida a la del poema. En ella la vida se determina mediante el poema, así como la tarea por su solución. El fundamento no radica en la disposición vital del artista, sino en un contexto vital determinado por el arte. Las categorías que hacen que esta esfera, la que indica la transición entre esas dos unidades funcionales, sea concebible, no están prefabricadas. Quizá la mejor aproximación a ellas esté en los conceptos de mito. Los logros más pobres del arte se refieren precisamente al sentimiento inmediato de la vida, en tanto los más espectaculares, desde el punto de vista de su veracidad, tienen que ver con una esfera emparentada con el mito: lo poetizado. Dícese que en general, la vida es lo poetizado de los poemas, no obstante, cuanto más incambiada intenta el poeta transferir la unidad vital en unidad artística, más se pone en evidencia como ignorante y chapucero. Estamos habituados a tales mamarrachos, a los que se atribuye un «sentimiento inmediato de la vida», «calidez de corazón» y «sensibilidad», y que se espera que descubramos en las obras. El significativo ejemplo de Hölderlin expone la manera en que lo poetizado posibilita la apreciación de la poesía, en términos de asociatividad y grandeza de sus elementos. Y ambos rasgos son inseparables. Es que la progresiva sustitución de la asociatividad y grandeza interior de esos elementos (que por aproximación llamamos míticos) por una blanda sobreextensión de los sentidos, debilita progresivamente dicha asociatividad, dando lugar a burdos y amables productos naturales, o bien a artificios desnaturalizados y ajenos al arte. La vida es el más remoto fundamento de lo poetizado. Cuanto más pronto se vuelque el análisis del poema en la vida misma en ca-

lidad de poetizado, antes de llegar a la figuración de lo concreto y a la construcción de un mundo espiritual, tanto más material, carente de forma e insignificante será, en un sentido estricto, la poesía. En el curso del análisis no nos ocuparemos del mito, sino de la unidad generada por el enfrentamiento violento de elementos míticos contradictorios, unidad característica de la expresión más propia de la vida. El método genera su representación a partir de la naturaleza descrita de lo poetizado, como ámbito inscrito entre dos límites. No podrá, por tanto, dedicarse a la comprobación de lo que llamamos elementos últimos. Estos no existen en la interioridad de lo poetizado. Más bien se tratará de comprobar la intensidad de asociación de elementos concretos y espirituales referidos a ejemplos individuales. Pero, justamente, esta comprobación deberá dejar claro que no se trata de elementos sino de relaciones, a la manera del poema, que en sí mismo representa una esfera de relación entre obra de arte y vida, cuyas unidades no son aprehensibles. Lo poetizado se mostrará como prerrequisito del poema, como su forma interior, como tarea artística. La ley según la cual todos los elementos concretos de las ideas y de la sensibilidad, aparecen como conceptos fundamentales de las funciones esenciales, primarias e infinitas, se llamará la ley de identidad. Así queda indicada la unidad sintética de las funciones, y se la identifica, a través de su respectiva figura particular, como el a priori del poema. La determinación de la poetización pura, la tarea pura, queda después de lo dicho, referida a lo puramente metódico, relegada a ser una meta ideal. La poetización pura dejaría de ser un concepto límite: sería vida o poema.

Antes de comprobar la eficacia de este método una vez aplicado a la estética lírica en general, y quizá sobre algún campo más lejano, no podrá consentirse su ampliación. Ante nada habrá que precisar con claridad el a priori de poemas individuales e interrogarse sobre qué es un poema u otras formas de composición. Con mayor precisión se mostrará que, aun cuando no sea posible demostrar un juicio referido a la composición lírica, es, sin embargo, posible fundamentarlo.

Dos poemas de Hölderlin, «El arrojo del poeta» (*Dichfermot*) y «Disparate» (*Blödigkeit*), producto, respectivamente, del período maduro y tardío de su obra, serán examinados de acuerdo al mencionado método que irá transparentándose a medida que avancemos en la comparación. Existe entre ambos poemas un cierto parentesco, por lo que podríamos considerarlos versiones

diferentes de un mismo poema. Una versión intermedia [segunda versión de «El arrojo del poeta»] queda fuera de la discusión por considerarla menos significativa.

El estudio de la primera versión arroja como resultado una considerable indeterminación de los elementos concretos y exhibe una desconexión de unidades. El mito del poema está aún plagado de mitología. Pero lo mitológico se expresa ante nada en la medida de su asociatividad. El mito puede reconocerse por la unidad interior de Dios y destino que plantea, por el imperio del ἀνάγκη. Para Hölderlin en la primera versión, un destino es el objeto del poema: la muerte del poeta. El poeta canta a la fuente que le concede valor ante esa muerte. Y esa muerte es el centro desde el que tendría que surgir el mundo de la muerte poética; la existencia en ese mundo significaría el arrojo del poeta. Habría que recurrir aquí a la más extrema atención para percibir siquiera un reflejo de la legitimidad de ese mundo del poeta. Tímida se eleva inicialmente la voz en un canto dedicado a un cosmos, para el cual la muerte del poeta significa también su propio hundimiento. El mito se construye sobre todo a partir de la mitología. El dios del sol es el ancestro del poeta, y su muerte es el destino que se cumple, primero como reflexión en un espejo, en la muerte del poeta. Una belleza de fuente desconocida, disuelve el perfil del poeta, apenas inferior al del dios, en lugar de delimitarlo. Parecería que existe aún otra forma, un orden ajeno y menos frecuente, para fundamentar el ánimo del poeta. Se trata del parentesco con los vivos. Merced a este parentesco el poeta puede aspirar a estar en armonía con su destino. ¿Qué aporta la afinidad popular al ánimo del poeta? El derecho profundo que justifique que el poeta se apoye en su pueblo, el de los vivos, y se sienta emparentado con ellos, no se deja sentir en el poema. Nos consta que esta actitud es una de las más consoladoras para los poetas y particularmente cara a Hölderlin. Aun así, dicha afinidad natural con la totalidad del pueblo, no está suficientemente fundamentada para nosotros, como para servir de condicionamiento de la vida poética. ¿Por qué no celebrará el poeta, y con más razón, el odi profanum? Esto puede y debe preguntarse en tanto los vivos no hayan fundado orden espiritual alguno. Curiosamente, el poeta se aferra con toda su fuerza a ordenamientos de mundo ajenos, pueblo y Dios, para constituir el suyo propio en sí mismo, el del valor del poeta. Pero el canto, lo interior y propio del poeta, la fuente más significativa de su virtud, aparece débil, cuando nombrada, sin potencia o grandeza. El poema ha-

bita el mundo griego, una belleza aproximada a la griega lo anima y la mitología griega lo domina. Pero el principio específico de composición literaria griega no se desenvuelve aquí limpiamente. «Desde que el canto en labios mortales/ se desplegara con libre hálito, piadoso en la pena y en la felicidad/ nuestra melodía de hombres/ alegró al corazón...»] Estas palabras dan fe de una veneración de las formas poéticas que Píndaro —y luego el Hölderlin tardío— perfeccionó, pero que aquí aparecen muy debilitadas. También los «cantores del pueblo» y el «afecto», no contribuyen, como vemos, a echar un cimiento fundamental evidente a este poema. En la figura del muriente dios del sol, lo más evidente es la innecesaria duplicidad de todos los elementos. Ni tampoco juega la naturaleza idílica su papel tan especial frente a la figura del dios. La belleza, para decir lo anterior de otra manera, no llega a ser figura íntegra. La noción de muerte tampoco emerge de un contexto limpiamente conformado. La muerte misma no es, como se entenderá más adelante, una figura de profundo compromiso; es un extinguirse de la entidad plástica y heroica, en la belleza indeterminada de la naturaleza. El espacio y el tiempo de esta muerte no se han unificado aún en el espíritu de su forma. Esa misma indeterminación del principio formativo, que con tanta fuerza se vuelve contra ese helenismo penoso, amenaza a todo el poema. La belleza que enlaza, casi sentimentalmente, la bella irrupción del canto con la alegría de los dioses, y esa individuación del dios, cuyo destino mítico sólo sirve como analogía del poeta, todo ello no surge del centro de un mundo gestado cuya ley mítica sería la muerte. Lo que muere bellamente con el crepúsculo, es apenas un mundo débilmente constituido. Las relaciones de dioses y hombres con el mundo poético, con la unidad de espacio-tiempo en que viven, no están conformadas en toda su intensidad, ni son auténticamente griegas. Es necesario ser plenamente conscientes de que el sentimiento de la vida, una vida desplegada e indeterminada, es el no poco convencional sentimiento de base de esta composición, y que de ello deriva la asociación sentimental de sus elementos bellamente desmembrados. Este mundo de Hölderlin está aún, ocultando la reflexión, determinado por la vida, amable quizá y aun sublime, entendida como hecho fundamental. De ello deja extraña constancia la propia construcción lingüística del título. En efecto, la virtud que se añade al nombre de su depositario está rodeada por una peculiar falta de claridad. Nos indica un enturbiamiento de la pureza de dicha virtud por su excesiva cercanía

a la vida. (Compárese a la construcción: fidelidad femenina.) El final propicia con toda seriedad un tañido ajeno que hace eco sobre la cadena de imágenes. «Y jamás al espíritu ha faltado razón»; esta potente admonición emanada del arrojo, aparece aquí aislada. Sólo la grandeza de una imagen la sostiene desde una estrofa anterior, «a nosotros sostiene... /encaramados sobre dorados/ andadores, como niños.»/ La íntima relación del dios con los hombres es forzada por una gran imagen con ritmo tieso. Pero su aislamiento no contribuye a dilucidar el fundamento de esos poderes enlazados, y por ello se pierde. La propia violencia de la transformación demuestra con toda claridad que la ley poética no alcanza aún su culminación en este mundo de Hölderlin.

La última versión evidencia todo aquello que la anterior apenas sugiere. Muestra el significado del contexto más íntimo del antedicho mundo poético, muestra cómo la profundización revoluciona las estructuras y cómo desde un centro, la figuración avanza, necesariamente, de verso en verso. Una noción inintelígible de vida, un concepto de vida amitológico y carente de destino derivado de una esfera insignificante, sirvió como premisa ciega al anterior intento. Allí donde no había más que formas aisladas y acontecimientos inconexos, aparece ahora un orden espiritual y concreto, el nuevo cosmos del poeta. Es muy difícil ganar acceso a este mundo completamente unitario y único. La inescrutabilidad de sus relaciones sólo parece ofrecer a los demás, una posibilidad de comprensión al activar los sentimientos. Ya de partida, nuestro método exige tomar en cuenta las conexiones para ganar perspectiva del ensamblaje. Hay que comparar la edificación poética de ambas versiones desde el punto de vista de los contextos de figuración, para poder acercarse lentamente al centro de asociación. Ya se habló de la mutua, e indeterminada, vinculación de pueblo y dios, así como con el poeta. En contraste a ello, en la segunda versión del poema hace aparición la potente vinculación de las esferas individuales. Los dioses y los vivos están férreamente asociados al destino del poeta. Se descarta la fácil subordinación a la mitología. Del canto, que lleva al «recogimiento», se dice que «celestialmente igual» guía a los seres humanos, así como también a los seres celestiales. Se descarta además la necesidad misma de comparación entre ellos, porque a continuación se dice que el canto guía de igual manera a los seres humanos y a los celestiales. El orden de hombres y dioses rara vez será evocado aquí, en el medio del poema, para oponerlos entre sí. Una parte se iguala con la otra. (A la manera de los

platillos de la balanza: se las deja en su posición de opuesto equilibrio, elevados sobre el sostén común.) La consumación de la última versión cimienta la destacada aparición de la ley fundamental de lo poetizado, origen de legitimidad. Dicha ley de la identidad enuncia que todas las unidades del poema aparecen de por sí en apretada compenetración, que sus elementos no son jamás aprehensibles por separado, que son más bien junturas de relaciones, en las que la identidad de las entidades individuales está en función de una cadena infinita de series, sobre las que se despliega el poema. La ley según la cual todas las entidades de lo poetizado se dejan ver, en principio, como unidades de las infinitas funciones, es la ley de identidad. Ningún elemento puede sustraerse, libre de referencias, de la intensidad, que puede sentirse, del orden del mundo. En cada una de las construcciones individuales, en la forma interna de las estrofas e imágenes, se reconocerá la consumada presencia de la ley. Finalmente, en el centro de todas las relaciones poéticas, dará lugar a la identidad de las formas concretas y espirituales bajo, y en conjunción con, la compenetración espacial y temporal de todas las formas integradas en un concepto espiritual primario, lo poetizado, que es idéntico a la vida. Sólo resta nombrar la figura presente de tal orden: la reconciliación, muy alejada de lo mitológico, de las esferas de vivos y celestiales, como Hölderlin tiende a llamarlas. Y esa figura se eleva nuevamente hacia lo celestial, a llamada del canto, «a los príncipes/ coro de los géneros». Por lo que aquí, en el medio del poema, seres humanos, celestiales y príncipes, simultáneamente caídos de sus viejos rangos, se alinean juntos. La mejor ilustración de que el orden mitológico anteriormente mencionado no es el decisivo, y de que el poema está atravesado por un canon de figuras totalmente distinto, se hace meridiano en la triple división, por la que el príncipe reivindica aún su lugar junto a seres celestiales y humanos. Este nuevo orden de las figuras poéticas —de dioses y vivientes— se basa en el significado que ambos tienen, tanto para el destino del poeta como para el orden sensible de su mundo. Sólo al final, el origen de estas figuras, tal como lo concibió Hölderlin, se mostrará como sostén de todas las relaciones. Lo que ya antes era visible, no es más que la variación de dimensiones de dicho mundo y destino, expresados en forma de dioses y vivos. Es decir, la vida plena de mundos de figuras, normalmente percibidos aisladamente, en el cosmos poético. La ley que se insinuó como condición formal y general de construcción de ese mundo poético, comienza ahora, ajena y

potente, a desplegarse. Todas las figuras, en el contexto del destino poético, ganan una identidad que conjugan con las otras para concretarse en evidencias. Pero por majestuosas que parezcan, a la postre dependen de la legitimidad del canto. La progresiva determinación de figuras que además resultan amplificadas, se percibe con mayor claridad en los cambios introducidos respecto a la primera versión. La concentración de fuerza poética, crea por doquier espacios, y la comparación rigurosa será el fondo unitario que permitirá reconocer hasta las menores divergencias. Con ello tendrá que salir a relucir lo más importante de la intención interior, apenas sugerida en la primera versión. La vida en el canto, en el inmutable destino poético, es la ley del mundo de Hölderlin; eso podemos concluir del contexto de sus figuras.

El poema está transitado, a ritmos contrapuestos, por elevados e influyentes ordenamientos de dioses y mortales. Ello se hace patente al movernos por el poema desde la estrofa central. Se consuma una sucesión muy ordenada, aunque oculta, de dimensiones. Los seres vivos son claramente, en este mundo de Hölderlin, la *extensión* del espacio, el plan desdoblado, en el que, como aún veremos, se extiende el destino. En lo alto, o en una espaciosidad que recuerda al Oriente, se oye el llamado: «¿No conoces acaso a muchos vivos?» ¿Qué función tiene el verso inicial de la primera versión? El parentesco del poeta con todos los vivos se evocaba como origen del arrojo. Y no trascendía de un simple ser conocido, de un conocer a los muchos. La cuestión del origen de esa determinación de la multitud a través de la figura del genio o ángel, a quien le es conocida, lleva a asociar lo que va a continuación. Desde muy, pero muy por encima del cosmos de Hölderlin, se dicen las siguientes palabras que, nuevamente con un aire ajeno, como oriental, y a la vez más primordial que la parca griega, conceden nobleza al poeta. «¿No se posa acaso tu pie, como sobre alfombras?» La significación que esta transformación del comienzo del poema tiene para el sentido de arrojo, no agota aquí sus consecuencias. El sustento en la mitología debilita el contexto del propio mito. Nos quedaríamos en la superficie, si sólo percibiéramos una transformación que va de la evidencia mitológica a una más sobria, representada por el andar; o si sólo reconociéramos cómo la dependencia en la versión original «¿No te nutre, acaso, la propia parca en su servicio, a ti?») se convierte en postulación en la segunda («No se posa acaso...?») Similarmente el «emparentado» de la primera versión se amplía

en «conocido»: una dependencia se convierte en actividad. Decisiva es la transposición de esta actividad, a su vez a lo mítico, que es de donde fluía la anterior dependencia. Pero el carácter mítico de esta actividad se fundamenta en que ella misma ocurre de acuerdo al destino, o mejor dicho, que su consumación está contenida en ella misma. Así como todas las actividades del poeta se inscriben en órdenes determinados por el destino, y que en ellos queda eternamente preservado, a la vez que los preserva, la existencia del pueblo da testimonio de su proximidad al poeta. Las posibilidades del segundo verso con la impresionante elasticidad de sus imágenes, presupone necesariamente la verdad de la situación, contenida en el orden conceptual del mundo de Hölderlin. Los ordenamientos espaciales y espirituales se muestran asociados en una identidad del determinante con lo determinado que les es común. En ambos ordenamientos tal identidad no es la misma sino la idéntica; en ella prevalecen como identidad mutua. Lo decisivo para el principio espacial es que consuma en evidencia la identidad de determinante y determinado. En esta unidad, la situación es expresión; el espacio debe entenderse como la identidad de situación y situado. Para lo determinante en el espacio, la propia determinación es inmanente. La situación sólo está determinada en el espacio, y sólo en él es determinante. Así como, respecto a la imagen de la alfombra (dado que se establece un plano para un sistema espiritual), debe recordarse su papel de modelo, y pensar en la arbitrariedad espiritual de los ornamentos (y que el ornamento fija una verdadera determinación de la situación, haciéndola absoluta), así también habita el orden verdadero del pisar, en la intensa actividad del andar, como forma plástica y temporal. Este ámbito espiritual puede pisarse, pero a la vez fija cada uno de los arbitrarios pasos, necesariamente, en el ámbito de lo verdadero. En el seno del concepto fundamental que comparten, estos órdenes espirituales y sensibles generan a los vivos. En ellos, todos los elementos del destino poético se almacenan de forma especial e interiorizada. La existencia temporal en la extensión infinita, es decir, la verdad de la situación, enlaza a los vivos con el poeta. En el mismo sentido se comprueba la asociación de elementos constitutivos de la relación pueblo-poeta, explícita en la última estrofa. «Buenos somos también, y destinados * uno a algo.» De acuerdo a una ley, quizá general, de la lírica, estas palabras alcanzan un sentido evidente en

* *Geschickt* en el original: destinado y enviado *(N. del T.)*

el poema, sin sacrificar lo transmitido. Así pueden introducirse dos órdenes en el doble sentido de «destinado». El poeta aparece como determinante y determinado entre los vivos. Así como el participio «destinado» agrega una determinación temporal al orden espacial de la acción, se repite también la idoneidad perfecta de la identidad de órdenes, nuevamente en la finalidad: «uno a algo». Considerando que el pueblo aparece en un plano de máxima abstracción, es sorprendente la manera en que aquí, desde el interior del verso, emerge una figura prácticamente nueva de la vida en su forma más concreta. De la misma manera en que el destino se revela como lo más íntimo del cantante, en forma de límite a su existencia, para los vivos hace su aparición como lo «destinado»; dejando claro que la identidad se constituye por determinador y determinado, centro y extensión. La actividad del poeta encuentra su determinación en los vivos, en tanto los vivos a su vez, se determinan en sus respectivas existencias, «uno a algo», relativamente a la entidad del poeta. El pueblo es el signo y la escritura de la infinita extensión del destino del poeta. Y como se verá luego, ese destino es el canto. Por consiguiente, el pueblo, como símbolo del canto, colma el cosmos de Hölderlin. Lo mismo se desprende de la transformación que va de «poetas del pueblo» a «lenguas del pueblo». El prerrequisito de esta forma de poetizar es la progresiva transformación de figuras derivadas de una noción de «vida» neutral, en componentes de un orden mítico. En esta maniobra, tanto pueblo como poeta se integran con la misma fuerza en dicho orden. Lo más apreciable de estas palabras es el rechazo del genio y de su dominio. Es que el poeta es nuevamente el fin, y con él el pueblo desde donde canta, inmerso totalmente en el círculo del canto; una allanada unidad del pueblo con su cantante, inscritos en el destino poético. Comparado, si se nos permite, a mosaicos bizantinos, se presenta, despersonalizado, el pueblo, como alisado alrededor de la plana e inmensa figura de su poeta sacralizado. Este pueblo es distinto y esencialmente más determinado que aquél de la primera versión. Una noción diferente de vida lo concierne: «¡Pues bien, genio mío, pisa ya/ decidido en la vida sin inquietud!.» La «vida» reside en este caso fuera de la existencia poética, ya no es premisa en esta nueva versión, sino objeto de un movimiento realizado con vigorosa libertad: el poeta irrumpe, «pisa en» la vida, no se aleja en ella a la deriva. La ubicación del pueblo en el contexto de la noción de vida de la primera versión, deja paso a una asociación de destino de los vivos con el poeta. «Todo lo que suce-

diere, ¡que sea situado * para ti!» La versión anterior reza «bendito». En esta ocasión se asiste nuevamente a un abandono de lo mitológico, un proceso que rige todo el reajuste interno. «Bendito» es una imagen de proyección mitológica convencional, trascendental y autónoma que no se entiende desde el centro del poema, más bien está mediada por el genio. «Situado» por su parte, vuelve a remitirse al centro, indica de por sí una posición de «genio», en que el «sea» retórico de la estrofa se disuelve ante la actualidad de la ocasión, de la «situación». Vuelve a producirse la extensión espacial en el sentido ya estudiado. Se trata de nuevo de la legitimidad del buen mundo, en donde la situación es a la vez lo situado por el poeta, en la medida en que lo verdadero es accesible a su paso. Un comienzo de poema de Hölderlin reza: «¡Alégrate!, has escogido el lote bueno». La referencia es al que escoge, a él le corresponde *el* lote, y el bueno por añadidura. Los vivos son el objeto de la identidad de relación de poeta y destino. La construcción «rimado con alegría seas», fija el orden sensible del sonido como base. También aquí la identidad entre determinante y determinado se da en la rima, a semejanza de la estructura de la unidad que se manifiesta como media duplicidad. La identidad como ley aparece en términos funcionales, no sustanciales. Lo nombrado no son las palabras que riman ellas mismas. Por supuesto que «rimado con alegría» tiene tan poco que ver *con* rimado con alegría, como el «situado para ti» con un «tú» acumulado y espacial. De la misma manera en que se reconoció lo situado como una relación que expresa un genio (no la relación *con* un genio), así también la rima es una relación de alegría (no *con* ella). Es más, esa disonancia de imagen, y cuyo eco más lejano es fonético, tiene como función la articulación sensible y fonética del orden temporal que habita en el interior de la alegría, todo ello en la cadena de un acontecer infinitamente extendido, correspondiente a las infinitas posibilidades de la rima. Así fue cómo la disonancia de las imágenes de verdad y alfombra conjuró lo susceptible de ser pisado, como relación unificadora de los órdenes, a semejanza de lo que significara la ocasión, como identidad espiritual-temporal (la verdad) para la situación. Tales disonancias engendran, dentro del ensamblaje poético, la relación completamente espacial de la identidad temporal interior, y con ello, la naturaleza absolutamente determinante de la existencia espiritual. Y los depositarios de esta relación, son ante nada y con toda claridad, los vivos. Una vía y fin del destino debe, según los bordes de lo imaginable, es decir, de las imágenes, ser ahora perceptible de un modo nuevo, en lugar del sentimiento idílico del mundo, que anteriormente precedió a estos versos: «[o qué podría entonces/ ofenderte corazón, /con qué te encontrarías en tu meta?»] En este punto, es posible percibir la creciente violencia con que la estrofa se guía hacia el final, así como una comparación de la puntuación de ambos esbozos. Se entiende ahora, que los versos siguientes ilustren cómo mortales y seres celestiales se juntan en el canto, puesto que están cumpliendo un destino poético. Para comprenderlos en su compenetración, es preciso cotejarlos con el grado de figuración que la versión original de Hölderlin otorgaba al pueblo. Se hablaba de un pueblo deleitado por el canto, emparentado al poeta, y del poeta del pueblo. Ya aquí hubiera sido posible intuir la violencia más rigurosa de una imagen del mundo que, en oposición a aquella anterior que apenas si intuía una remota significación de destino en el pueblo, deviene una evidencia que la torna en función sensible-espiritual de la vida poética.

* Como en los casos anteriores, la traducción de los versos de Hölderlin sacrifica la belleza, para conservar una literalidad requerida por el análisis de Benjamin. *(N. del T.)*

Estas condiciones, que en términos de función temporal todavía permanecen en la sombra, ganan en determinación, cuando su singular transformación se mide en relación a la figura de los dioses. El perfil interior que les concede la nueva construcción del mundo, permite estudiar con más precisión la entidad del pueblo a quien están contrastados. La primera versión desconoce la significación de los vivos, y la forma interior de su existencia, integrada en el destino poético que, determinante y determinado, se verifica en el espacio. Similarmente, la primera versión no deja discernir un orden particular de los dioses. La nueva versión, por lo contrario, está atravesada por un movimiento de orientación plástico intenso, sobre todo reconocible en los dioses. (Junto a la orientación que, en el pueblo, expresa la orientación espacial del acontecer infinito.) Los dioses se han convertido en figuras particularmente singulares y determinadas, desde las cuales la ley de identidad se deriva de modo radicalmente nuevo. La identidad del mundo divino y su relación con el destino del cantante, es diferente a la identidad del orden de los vivos. En este último, de salida, el acontecer en su determinación se reconocía, a través del cantante y en él, como flujo de una misma y única fuente. El poeta vivía lo verdadero, y así le era

conocido el pueblo. Por su parte, en el orden divino, reina, como se verá, una identidad interior de las figuras, que es especial. Dicha identidad fue ya sugerida al tratar la imagen del espacio, y parcialmente en la determinación del plano por el ornamento. Pero esta identidad, al regir un orden, lleva a una objetivación de los vivos. Se produce una singular duplicación de la figura (que enlaza con determinaciones espaciales), en recuperada concentración sobre sí misma; una pura plasticidad inmanente trae consigo la expresión de su existencia en el tiempo. En el contexto de esta tendencia a la concentración, las cosas aspiran a la existencia como ideas puras, y determinan el destino del poeta *en* el mundo puro de las figuras. La plasticidad de la figura indica su espiritualidad. Es así que el «día jubiloso», da lugar al «día pensante». Gracias al epíteto, el día queda caracterizado, y no por sus cualidades ordinarias. Se le atribuye el don que constituye la identidad espiritual del ser: el pensamiento. El día en su nueva versión es, por lo tanto configurado en máxima elevación. Esta configuración se asienta, en perfecta armonía consigo misma en la conciencia, como figura de plasticidad interior de la existencia, en correspondencia con la identidad del acontecer dentro del orden de los vivos. Desde la perspectiva de los dioses, el día aparece como configuración del concepto fundamental del tiempo. El dios le concede, junto a una mayor persistencia, también un sentido mucho más profundo. Esta concepción según la cual el día es concedido, debe distinguirse rigurosamente de esa mitología convencional según la cual el día es regalado. Pues aquí ya se anuncia lo que se mostrará con fuerza significativa más adelante: que la idea de objetivación de la figura implica la concesión o denegación del día, los dioses estando abandonados a su propia plasticidad por estar sus figuras más próximas a la idea. El incremento de intención puede nuevamente señalarse en la pura fonética de la aliteración. La belleza significativa con que el día es sublimado en principio plástico y contemplativo, reencuentra su expresión amplificada al comienzo del «Quirón»: «Dónde estás, meditativo/ que siempre con el tiempo/ te haces a un lado/ ¿dónde estás, luz?» La misma visión transformó profundamente al verso segundo de la quinta estrofa, afinándolo al extremo en comparación con el mismo lugar de la versión anterior. En total contraposición con el «tiempo huidizo» y lo «pasajero», el verso de la nueva versión integra lo persistente; la duración implícita en la figura del tiempo y de los hombres. El «recodo del tiempo» apresa el momento de la persistencia, el momento preciso de la

plasticidad interior del tiempo. La centralidad de este momento de plasticidad interior, así como la significación central de las otras manifestaciones tratadas, sera puesta en evidencia más adelante. Igual expresividad tiene el verso siguiente: «nosotros los adormecidos». Nuevamente se propone la expresión de máxima identidad de la figura, esta vez en el sueño. Recuérdese la sentencia de Heráclito: «Durante la vigilia contemplamos la muerte, pero durante el sueño, contemplamos el sueño». Se trata de dicha estructura plástica de los pensamientos en su intensidad, respecto a la cual la consciencia colmada de contemplación, establece su fundamento último. La misma relación de identidad que, en su sentido intensivo, aquí conduce a una plasticidad temporal de la figura, lleva, en el sentido extensivo, a una forma de figuración infinita, a una plasticidad como empaquetada, en que la figura se hace idéntica a la falta de figuración. La objetivación de la figura en idea, significa a la vez, un permanente asirse a sí misma cada vez más ilimitado, es decir, la disolución progresiva de las figuras en aquella que da lugar a los dioses. A través de ella se constituye el objeto al que se circunscribe el destino poético. Para el poeta, los dioses significan la figuración inconmensurable de su destino, mientras que los vivos garantizan la máxima prolongación del acontecer en el ámbito del destino poético. La sustantividad del cosmos poético está conformado por esa determinación del destino mediante la figuración. Simultáneamente, esa determinación significa el mundo puro de plasticidad temporal en la consciencia. En él reina la idea. Mientras que antes la verdad de la actividad del poeta estaba confinada, irrumpe ahora imponente en plena consumación sensible. La constitución de esta imagen del mundo se distancia cada vez más severamente de todo recurso a mitologías convencionales. En lugar del «ancestro» aparece el «padre», y el dios del sol se ha convertido en un dios del cielo. El significado plástico, incluso arquitectónico, del cielo es infinitamente mayor que el del sol. Se hace además patente la progresiva superación por parte del poeta de la distinción entre figura y carencia de ella; como el cielo, en comparación con el sol, significa tanto una prolongación como una disminución de la figura. El vigor de este contexto asociativo dilucida ese «a nosotros sostiene... /encaramados sobre dorados/ andadores, como niños». La fijeza e inaccesibilidad de la imagen vuelve a sugerirnos algo oriental. Por estar dada la relación plástica con el dios, en un espacio inconformado —el color acentuando la intensidad, lo único que la nueva versión conserva—, estas líneas

causan una impresión singularmente ajena y casi inanimada. El elemento arquitectónico es tan poderoso, que corresponde a la relación contenida en la imagen del cielo. Las figuras del mundo poético son a la vez infinitas y delimitadoras. De acuerdo con su ley interior, la figura debe conservarse e internarse en la presencia del canto, a la manera de las fuerzas movilizadas de los vivos. También el dios debe, al final del canto, servirle a la perfección y ejecutar su ley, mientras que el pueblo es el signo de su extensión. Todo esto se cumple al final: «y de entre los celestiales/ traer a uno». La figuración, el principio plástico interior, está tan incrementada, que la fatalidad de la forma muerta se precipita sobre el dios, y, si se nos permitiera dar una imagen, la plasticidad se desdobla de adentro hacia afuera, movilizada. El ser celestial *es traído*. En ello radica la expresión más elevada de la identidad: El dios griego se revierte completamente a su principio propio, a la figura. La mayor contravención se interpreta como ὕβρις, sólo al alcance del dios, y que lo recompone en figura muerta. Darse a sí mismo figura, eso es ὕβρις. El dios deja de determinar el cosmos del canto cuya entidad, merced al arte, escoge libremente lo figurativo; trae al dios, en tanto los dioses ya son ser objetivado del mundo en el pensamiento. Aquí se reconoce ya la admirable construcción de la última estrofa, en que el objetivo inmanente de la figuración de todo el poema se consolida. La extensión espacial de los vivos está determinada por la intervención interior temporal del poeta; así se entiende la palabra «destinado». Se trata de la misma individuación que convierte al pueblo en una serie de funciones del destino. «Buenos somos también, y destinados uno a algo». El poeta puede alcanzar a dios, por haberse convertido éste en objeto de su infinitud muerta. El orden de pueblo y dios referido a unidades separadas, se torna ahora en unidad del destino poético. Queda revelada la identidad múltiple que alberga, tanto a pueblo y dios, como a las condiciones de existencia sensible. A otro corresponde ser el centro de este mundo.

La compenetración mutua de las diversas formas de visión y sus conexiones con y dentro de lo espiritual —ideas, destino, etcétera— han sido tratadas con suficiente largueza. Ya señalábamos que la tarea no consiste en estudiar los elementos últimos, dado que la ley última de este mundo es, precisamente, la interconexión; la unidad funcional de interacción entre lo que enlaza y lo enlazado. No obstante, resta aún hallar el lugar correspondiente al centro de conexión, lugar a partir del cual la frontera entre lo poetizado y la vida puede ser empujada hasta una máxima distancia. En ese lugar, la energía de la forma interior se muestra mayor, cuanto más torrentosa y carente de forma la vida significada. En ese lugar, la unidad de lo poetizado se hace visible, las conexiones son abarcables hasta una máxima lejanía, y se reconocen las transformaciones de ambos poemas, o mejor dicho, cómo el segundo representa la profundización del primero. En lo que se refiere a la primera versión, no puede hablarse de unidad de lo poetizado. Su curso se ve interrumpido por la detallada analogía entre el poeta y el dios del sol, sin que ésta nos devuelva, con la necesaria intensidad, al poeta. En esta versión persiste la tensión entre dos mundos, ilustrada por la pormenorizada figuración especial de la muerte y por el propio título, entre el poeta y una «realidad» amenazada por la muerte, que, disfrazada, hace las veces de divinidad. A continuación desaparece la duplicación de mundos, y con el advenimiento de la muerte, se desploma el atributo del arrojo. A fin de cuentas, nada queda fuera de la existencia del poeta. La cuestión que atañe la comparatividad de estos ensayos, tan dispares en sus detalles como en su trayectoria, es fundamental. De nuevo debe recordarse que la comparatividad de los poemas, sólo puede sacar a relucir la conexión funcional, y no una equiparación de sus elementos. Y dicha función reside en lo poetizado, el único concepto funcional básico comprobable. Lo que se coteja es lo poetizado de ambas versiones, no en su similitud, que no la hay, sino en su «comparabilidad». Los dos poemas están mutuamente relacionados en su actitud respecto al mundo. Y esta actitud es el arrojo que, cuanto más profundamente comprendido, se parece menos a un atributo que a una relación de hombre con mundo y de mundo con hombre. Lo poetizado de la primera versión se refiere primariamente al arrojo como atributo. El ser humano y la muerte están frente a frente, rígidos, y ningún mundo concebible les es común. A pesar de que, en lo que se refiere a la existencia divinonatural del poeta, hubo un intento de hallar una relación profunda con la muerte, fue un intento indirecto en que se buscó la mediación del dios, para quien la muerte es, mitológicamente, propia, y a la que se quiso aproximar, a su vez, también mitológicamente, la del poeta. La vida era aún prerrequisito de la muerte, y la figura se extraía de la naturaleza. La formación decidida de visión y figura a partir de un principio espiritual no fue emprendida, cosa que impidió su compenetración. El peligro de la muerte se superaba en este poema por medio de la belleza, mientras que en la versión posterior, la belleza se origina al so-

breponerse al peligro. Antes, Hölderlin terminaba diluyendo las figuras, en tanto que sólo al final de la segunda versión, aparece el fundamento puro de la figuración, obtenida gracias a un fundamento espiritual. El dualismo hombre y muerte sólo podía sostenerse sobre un sentimiento indulgente de vida. Pero ese sentimiento no prosperó porque lo poetizado se acogió a una red de conexiones más profunda, y gestó en sí mismo un principio espiritual, el arrojo, a partir de la vida. El arrojo significa entregarse al peligro que amenaza al mundo. Encubre una singular paradoja que permite comprender la construcción de lo poetizado en ambas versiones, a saber: para el valeroso, el peligro existe pero no repara en él. Sería un cobarde si en él reparara, y de no existir el peligro, no podría considerarse valeroso. Esta situación se resuelve porque el peligro no amenaza al valeroso, sino al mundo. Valor es ese sentimiento vital del hombre que se expone al peligro, y que en su muerte lo extiende hasta ser peligro del mundo, a la vez sobreponiéndose a él. Para el valeroso, la grandeza del peligro implica ser alcanzado por él, y en su total entrega al peligro, éste alcanza al mundo. Pero en la muerte del valeroso es superado. Alcanzó al mundo a quien ya no amenaza; en él se da simultáneamente la liberación y el equilibrio de las tremendas fuerzas que cotidianamente rodean al cuerpo en forma de cosas delimitadas. En la muerte, esas fuerzas que amenazaran al valeroso con el peligro, ya han estallado; en él ya están apaciguadas. (Es la objetivación de las fuerzas que ya acercaran al poeta a la entidad de los dioses.) El mundo del héroe muerto es renovadamente mítico, y está saciado de peligro; ése es el mundo de la segunda versión del poema. En ese mundo reina por completo un principio espiritual: la unificación del poeta heroico con el mundo. El poeta no debe temer la muerte, es un héroe porque habita en el centro de todas las relaciones. El principio mismo de lo poetizado es el indisputado reino de la relación, que en este poema particular está figurado en el valor: la más íntima relación del poeta con el mundo, y de la que emanan todas las identidades concretas y espirituales de la composición poética tratada. Este es el fundamento sobre el cual la figura separada se eleva en el orden espacio-temporal, al resolverse como carente de forma, figura total, precedente y existencia, plasticidad temporal y acontecer espacial. En la muerte se fusionan todas las relaciones conocidas. En ella se da la figura más infinita y la carencia de figura, la plástica temporal y la existencia espacial, la idea y la sensibilidad. Y toda función vital en este mundo es destino, mientras que

en la primera versión, el destino determinaba convencionalmente a la vida. He aquí el principio oriental, místico y desbordador de límites que en este poema tan manifiesta y repetidamente supera al principio de figuración griego. Este último crea un cosmos espiritual a partir de relaciones puras de lo concreto, de la existencia sensible, para la cual lo espiritual no es más que expresión de una función que añora identidad. La transformación del dualismo muerte-poeta en unidad de un mundo poético muerto, «saciado de peligro», describe la relación existente entre lo respectivamente poetizado en ambos poemas. A estas alturas ya podemos considerar la estrofa del medio, la tercera. Se pone de manifiesto que la muerte ha sido introducida en la mitad de la poesía en la figura de una «parada», y que en este centro se encuentra el origen del canto como concepto primordial de todas las funciones. Aquí las ideas de «arte», de lo «verdadero», surgen como expresión de la unidad fundada. Lo que ya se dijo sobre la superación del orden de mortales y seres celestes, aparece ahora, en este contexto, completamente confirmado. Puede asumirse que las palabras «un solitario venado» se refiere a los seres humanos, cosa que se corresponde muy bien con el título. «Disparate» (*Blödigkeit*) se ha convertido en la actitud propia del poeta. Ubicado en el centro de la vida, no lo queda nada fuera de una existencia sin reglas, pasividad total, pertinente a la entidad de los valerosos; no tiene más remedio que abandonarse a la relación. De él mismo parte y a él mismo retorna. De este modo el canto incorpora a los vivos, y así le son conocidos, y ya no emparentados. En el cosmos del poema, poeta y canto son indiferenciables. No es más que límite contrapuesto a la vida y a la indiferencia, rodeado como está de potencias tremendas y de la idea, que en sí mismos preservan su ley. Los dos últimos versos enfatizan con toda intensidad hasta qué punto él significa el centro intocable de toda relación. Los seres celestiales se han tornado en signo de la vida infinita, que, no obstante, en contraposición a él está limitada: «y de entre los celestiales/ traer a uno. Pero nosotros mismos/ traemos manos destinadas». Por lo tanto, el poeta ya no es percibido como figura, sino exclusivamente como principio de figuración, delimitador, depositario también de su propio cuerpo. Trae a sus manos, y las celestiales. En este lugar, la penetrante cesura produce el distanciamiento que el poeta debe tener respecto a toda figura y al mundo, como unidad suya. La edificación del poema sirve como demostración de las palabras de Schiller: «el verdadero secreto artístico del maestro, consiste

en que troca materia por forma... La disposición del espectador y del oyente debe permanecer totalmente libre e inmaculada, debe surgir del círculo mágico del artista, pura y perfecta, como salida de las manos del Creador». Se ha evitado a lo largo de nuestro examen, y con toda intención, el empleo de la palabra «sobriedad», a pesar de que a menudo estaba muy cerca de caracterizar lo expuesto. Es que sólo ahora cabe nombrar y determinar ese «sagradamente sobrios» de Hölderlin. Ya se ha señalado que estas palabras caracterizan la tendencia de sus obras tardías. Se originan en la seguridad interior con que se expresa la propia vida espiritual, permitiendo, más bien, haciendo indispensable la sobriedad, por ser en sí misma sagrada, más allá de toda sublimación. Pero, ¿es aún griega esta vida? Tan poco como la vida de toda verdadera obra de arte pura es de un pueblo, o de un individuo, y aún menos la que es propia de lo poetizado. Esta última se formó en el mito griego, pero, y esto es decisivo, no sólo en él. El elemento griego es precisamente aquel que la segunda versión supera, equilibrado por otro, que llamamos oriental, sin justificar expresamente esa denominación. Casi sin excepción, las modificaciones de la versión más tardía se vuelcan en esa dirección. En efecto, tanto las imágenes como la introducción de ideas, y, finalmente, el correspondiente significado de la muerte, todos ellos desbordan a sus manifestaciones apoyadas en formas delimitadas, y se elevan ilimitadas. Puede que en estas consideraciones se esconda una cuestión decisiva, no sólo relevante a la comprensión de Hölderlin, aunque eso no puede comprobarse en el marco de la presente investigación. Puede afirmarse, no obstante, que la consideración de lo poetizado no nos conduce al mito. Las grandes creaciones sólo nos revelan una asociatividad mítica; figura única, que en el contexto de la obra de arte, libre de mitologías y mitos, conforma nuestro mejor esfuerzo de entendimiento.

Pero si existiese un dicho capaz de concebir la vida interior surgida del último poema, como mito, sin duda sería éste que debemos a Hölderlin:

«Las leyendas que de la tierra se distancian/ se vuelven hacia la humanidad.»

El narrador *

I

El narrador —por muy familiar que nos parezca el nombre— no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa a alejarse aún más. Presentar a un Lesskow [1] como narrador, no significa acercarlo a nosotros. Más bien implica acrecentar la distancia respecto a él. Considerado desde una cierta lejanía, priman los rasgos gruesos y simples que conforman al narrador. Mejor dicho, estos rasgos se hacen aparentes en él, de la misma manera en que en una roca, la figura de una cabeza humana o de un cuerpo de animal, se revelarían a un espectador, a condición de estar a una distancia correcta y encontrar el ángulo visual adecuado. Dicha distancia y ángulo visual están prescritos por una experiencia a la que casi

---

* *Der Erzähler.* Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie, Neue Folge, Heft 3, octubre de 1936. Una traducción de este ensayo, debida a Jesús Aguirre, apareció en *Revista de Occidente,* núm. 129, 1973.

[1] Nicolai Lesskow nació en 1831, en la Gobernación de Oriol, y falleció en San Petersburgo en 1895. Por su interés y simpatías campesinas tiene cierto parentesco con Tolstoi, y por su orientación religiosa, con Dostoyevski. Pero fueron precisamente esos escritos, —las novelas primerizas—, dedicadas a dar expresión fundamental y doctrinaria a lo anterior, los que resultaron la parte perecedera de su obra. La parte significativa de su trabajo reside en las narraciones de una etapa más tardía de su producción. Al cabo de la Gran Guerra se emprendieron una serie de intentos de hacer conocer su obra en el ámbito alemán. Junto a los pequeños volúmenes de lecturas escogidas de las editoriales Musarion y de Georg Müller, resalta muy especialmente la selección en nueve tomos de la editorial C.H. Beck.

cotidianamente tenemos posibilidad de acceder. Es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.

Una causa de este fenómeno es inmediatamente aparente: la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.

II

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conforman dos grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura del narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarne a ambas. «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario. De hecho, ambos estilos de vida han, en cierta medida, generado respectivas estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes salvaguarda, hasta bien entrados los siglos, algunas de sus características distintivas. Así es que, entre los más recientes narradores alemanes, los Hebel y Gotthelf proceden del primer grupo, y los Sealsfield y Gerstäcker del segundo. Pero, como ya se dijo, estas estirpes sólo constituyen tipos fundametales. La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos. La Edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, la corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario.

III

Lesskow está tan a gusto en la lejanía del espacio como en la del tiempo. Pertenecía a la Iglesia Ortodoxa Griega, mostrando además un sincero interés religioso. No por ello fue un menos sincero opositor de la burocracia eclesiástica. Y dado que no se llevaba mejor con la burocracia temporal, las funciones oficiales que llegó a desempeñar no fueron duraderas. En lo que respecta a su producción, el empleo que probablemente le resultó más fructífero, fue el de representante ruso de una empresa inglesa que ocupó durante mucho tiempo. Por encargo de esa empresa viajó mucho por Rusia, y esos viajes estimularon tanto su sagacidad en asuntos del mundo como el conocimiento del estado de cosas ruso. Es así que tuvo ocasión de familiarizarse con el sectarismo

del país, cosa que dejó huella en sus relatos. Lesskow encontró en las leyendas rusas aliados en su lucha contra la burocracia ortodoxa. De su cosecha puede señalarse una serie de narraciones legendarias, cuyo centro está representado por el justo, rara vez por el asceta, la mayoría de las veces por un hombre sencillo y hacendoso que llega a asemejarse a un santo de la manera más natural. Es que la exaltación mística no es lo suyo. Así como a veces Lesskow se dejaba llevar con placer por lo maravilloso, prefería aunar una firme naturalidad con su religiosidad. Su modelo es el hombre que se siente a gusto en la tierra, sin entregarse excesivamente a ella. Actualizó una actitud similar en el ámbito profano, que se corresponde bien con el hecho de haber comenzado a escribir tarde; a los 29 años. Eso fue después de sus viajes comerciales. Su primer trabajo impreso se titula «¿Por qué son caros los libros en Kiev?» Una serie adicional de escritos sobre la clase obrera, sobre el alcoholismo, sobre médicos policiales, sobre comerciantes desempleados, son los precursores de sus narraciones.

IV

Un rasgo característico de muchos narradores natos es una orientación hacia lo práctico. Con mayor constancia que en el caso de Lesskow, esto puede apreciarse, por ejemplo, en un Gotthelf, que daba consejos relativos a la economía agraria a sus campesinos; volvemos a discernir ese interés en Nodier que se ocupó de los peligros derivados del alumbrado a gas; así como en Hebel que introducía aleccionamientos de ciencias naturales en su «Pequeño tesoro». Todo ello indica la cualidad presente en toda verdadera narración. Aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el «saber consejo» nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. Consecuentemente, estamos desasistidos de consejo tanto en lo que nos concierne a nosotros mismos como a los demás. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso. Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla. (Sin contar con que el ser humano sólo se abre a un consejo en la medida en que es capaz de articular su situación en palabras.) El consejo es sa-

biduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero éste es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una «manifestación de decadencia», o peor aún, considerarla una manifestación «moderna». Se trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece.

V

El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela sólo se hace posible gracias a la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una novela. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es inacapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. El primer gran libro del género, Don Quijote, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles —del propio Don Quijote— están completamente desasistidos de consejo y no contienen ni una chispa de sabiduría. Si una y otra vez a lo largo de los siglos, se intenta introducir aleccionamientos en la novela, estos intentos acaban siempre produciendo modificaciones de la forma misma de la novela. Contrariamente, la novela educativa no se

aparta para nada de la estructura fundamental de la novela. Al integrar el proceso social vital en la formación de una persona, concede a los órdenes por él determinados, la justificación más frágil que pueda pensarse. Su legitimación está torcida respecto de su realidad. En la novela educativa, precisamente lo insuficiente se hace acontecimiento.

VI

Es preciso pensar la transformación de las formas épicas, como consumada en ritmos comparables a los de los cambios que, en el transcurso de cientos de milenios, sufrió la superficie de la Tierra. Es difícil que las formas de comunicación humanas se hayan elaborado con mayor lentitud, y que con mayor lentitud se hayan perdido. La novela, cuyos inicios se remontan a la antigüedad, requirió cientos de años, hasta toparse, en la incipiente burguesía, con los elementos que le sirvieron para florecer. Apenas sobrevenidos estos elementos, la narración comenzó, lentamente, a retraerse a lo arcaico; se apropió, en más de un sentido, del nuevo contenido, pero sin llegar a estar realmente determinado por éste. Por otra parte, nos percatamos que, con el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación que, por antigua que sea, jamás incidió de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace. Y se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información.

Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre. «A mis lectores», solía decir, «el incendio en un techo en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid». De golpe queda claro que, ya no la noticia que proviene de lejos, sino la información que sirve de soporte a lo más próximo, cuenta con la preferencia de la audiencia. Pero la noticia proveniente de lejos —sea la espacial de países lejanos, o la temporal de la tradición— disponía de una autoridad que le concedía vigencia, aun en aquellos casos en que no se la sometía a control. La información, empero, reivindica una pronta verificabilidad. Eso es lo primero que constituye su «inteligibilidad de suyo». A menudo no es más exacta que las noticias de siglos anteriores. Pero, mientras

que éstas recurrían de buen grado a los prodigios, es imprescindible que la información suene plausible. Por ello es irreconciliable con la narración. La escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información.

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones. Ahí Lesskow es un maestro (piénsese en piezas como *El engaño* o *El águila blanca*). Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información.

VII

Lesskow se remitió a la escuela de los antiguos. El primer narrador de los griegos fue Herodoto. En el capítulo catorce del tercer libro de sus *Historias*, hay un relato del que mucho puede aprenderse. Trata de Psamenito. Cuando Psamenito, rey de los egipcios, fue derrotado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillarlo. Dio orden de colocar a Psamenito en la calle por donde debía pasar la marcha triunfal de los persas. Además dispuso que el prisionero vea a su hija pasar como criada, con el cántaro, camino a la fuente. Mientras que todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psamenito se mantenía aislado, callado e inmóvil, los ojos dirigidos al suelo. Y tampoco se inmutó al ver pasar a su hijo con el desfile que lo llevaba a su ejecución. Pero cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, sólo entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda pena.

Esta historia permite recapitular sobre la condición de la verdadera narración. La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y

es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo. Es así que Montaigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿Por qué sólo comienza a lamentarse al divisar al criado? Y el mismo Montaigne responde: «Porque estando tan saturado de pena, sólo requería el más mínimo agregado, para derribar las presas que la contenía.» Eso según Montaigne. Pero asimismo podría decirse: «No es el destino de los personajes de la realeza lo que conmueve al rey, por ser el suyo propio». O bien: «Mucho de lo que nos conmueve en el escenario no nos conmueve en la vida; para el rey este criado no es más que un actor.» O aún: «El gran dolor se acumula y sólo irrumpe al relajarnos. La visión de ese criado significó la relajación.» Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días.

VIII

Nada puede encomendar las historias a la memoria con mayor insistencia, que la continente concisión que las sustrae del análisis psicológico. Y cuanto más natural sea esa renuncia a matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor la expectativa de aquélla de encontrar un lugar en la memoria del oyente, y con mayor gusto, tarde o temprano, éste la volverá, a su vez, a narrar. Este proceso de asimilación que ocurre en las profundidades, requiere un estado de distensión cada vez menos frecuente. Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos —las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento—, se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía.

IX

La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado —el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano—, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia. Lesskow comienza *El engaño* con la descripción de un viaje en tren, durante el cual habría oído de parte de un compañero de trayecto los sucesos repetidos a continuación. En otro caso rememora el entierro de Dostoyevsky, ocasión a la que atribuye su conocimiento de la heroína de su narración «Con motivo de la Sonata Kreuzer». O bien evoca una reunión en un círculo de lectura en que se formularon los pormenores reproducidos en «Hombres interesantes». De esta manera, su propia huella por doquier está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos.

Por lo pronto, Lesskow mismo reconoce el carácter artesanal del arte de narrar. «La composición escrita no es para mí un arte liberal, sino una artesanía». En consecuencia, no debe sorprender que se haya sentido vinculado a la artesanía, en tanto se mantenía ajeno a la técnica industrial. Tolstoi, necesariamente sensible al tema, en ocasiones toca el nervio del don de narración de Lesskow, como cuando lo califica de ser el primero, «en exponer las deficiencias del progreso económico... Es curioso que se lea tanto a Dostoyevsky... En cambio, no termino de comprender por qué no se lee a Lesskow. Es un escritor fiel a la verdad». En su solapada e insolente historia «La pulga de acero», a medio camino entre leyenda y farsa, Lesskow rinde homenaje a la artesanía local rusa, en la figura de los plateros de Tula. Re-

sulta que su obra maestra, «La pulga de acero», llega a ser vista por Pedro el Grande que, merced a ello, se convence de que los rusos no tienen por qué avergonzarse de los ingleses.

Quizá nadie como Paul Valéry haya jamás cicunscrito tan significativamente la imagen espiritual de esa esfera artesanal de la que proviene el narrador. Habla de las cosas perfectas de la naturaleza, como ser, perlas inmaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas realmente bien conformadas, y las llama «la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí». La acumulación de dichas causas sólo tiene en la perfección su único límite temporal. «Antaño, esta paciente actuación de la naturaleza», dice Paul Valéry, «era imitada por los hombres. Miniaturas, marfiles, extrema y elaboradamente tallados, piedras llevadas a la perfección al ser pulidas y estampadas, trabajos en laca o pintura producto de la superposición de una serie de finas capas translúcidas... —todas estas producciones resultantes de esfuerzos tan persistentes están por desaparecer, y ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no contaba. El hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable.» De hecho, ha logrado incluso abreviar la narración. Hemos asistido al surgimiento del «short story» que, apartado de la tradición oral, ya no permite la superposición de las capas finísimas y translúcidas, constituyentes de la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas.

X

Valéry termina su reflexión con la frase: «Es casi como si la atrofia del concepto de eternidad coincidiese con la creciente aversión a trabajos de larga duración.» Desde siempre, el concepto de eternidad tuvo en la muerte su fuente principal. Por consiguiente, el desvanecimiento de este concepto, habrá que concluir, tiene que haber cambiado el rostro de la muerte. Resulta que este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia, que trajo aparejado el fin del arte de narrar.

Desde hace una serie de siglos puede entreverse cómo la conciencia colectiva del concepto de muerte ha sufrido una pérdida de omnipresencia y plasticidad. En sus últimas etapas, este proceso se ha acelerado. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa, mediante dispositivos higiénicos y sociales,

privados y públicos, produjo un efecto secundario, probablemente su verdadero objetivo subconsciente: facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos. Morir era antaño un proceso público y altamente ejemplar en la vida del individuo (piénsese en los cuadros de la Edad Media en que el lecho de muerte se metamorfosea en trono, sobre el que se asoma apretadamente el pueblo a través de las puertas abiertas de par en par de la casa que recibe a la muerte) —morir, en el curso de los tiempos modernos, es algo que se empuja cada vez más lejos del mundo perceptible de los vivos. En otros tiempos no había casa, o apenas habitación, en que no hubiese muerto alguien alguna vez. (El Medioevo experimentó también espacialmente, lo que en un sentido temporal expresó tan significativamente la inscripción del reloj solar de Ibiza: Ultima multis.) Hoy los ciudadanos, en espacios intocados por la muerte, son flamantes residentes de la eternidad, y en el ocaso de sus vidas, son depositados por sus herederos en sanatorios u hospitales. Pero es ante nada en el moribundo que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen las historias. De la misma manera en que, con el transcurso de su vida, se ponen en movimiento una serie de imágenes en la interioridad del hombre, consistentes en sus nociones de la propia persona, y entre las cuales, sin percatarse de ello, se encuentra a sí mismo, así aflora de una vez en sus expresiones y miradas lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne, esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad.

XI

La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad. En otras palabras, sus historias nos remiten a la historia natural. En una de las más hermosas del incomparable Johan Peter Hebel, esto es expresado de forma ejemplar. Aparece en el *Pequeño tesoro del amigo íntimo renano,* se llama «Inesperado reencuentro», y comienza con el compromiso matrimonial de un joven que trabaja en las minas de Falun. En vísperas de su boda, la muerte del minero lo alcanza en las profundidades de la galería. Aun después de esta desgracia, su prometida continúa siéndole fiel, y vive lo suficiente como para asistir, ya convertida en una madrecita viejí-

sima, a la recuperación, en la galería perdida, de un cadáver perfectamente conservado por haber estado impregnado en vitriolo verde, y que reconoce como el cuerpo de su novio. Al cabo de este reencuentro, la muerte la reclama también a ella. Dado que Hebel, en el transcurso de la historia, se ve en la necesidad de hacer patente el pasaje de los años, lo resuelve con las siguientes líneas: «Entretanto la ciudad de Lisboa en Portugal fue destruida por un terremoto, y la Guerra de los Siete Años quedó atrás, y el emperador Francisco I murió, y la Orden de los Jesuitas fue disuelta y Polonia dividida, y murió la emperatriz María Teresa, y Struensee fue ejecutado, América se liberó, y las fuerzas conjuntas de Francia y España no lograron conquistar Gibraltar. Los turcos encerraron al general Stein en la cueva de los Veteranos en Hungría, y también el emperador José falleció. El rey Gustavo de Suecia conquistó la Finlandia rusa, y la Revolución Francesa y la larga guerra comenzaron, y también el emperador Leopoldo Segundo acabó en la tumba. Napoleón conquistó Prusia, y los ingleses bombardearon Copenhaguen, y los campesinos sembraron y segaron. Los molineros molieron, y los herreros forjaron, y los mineros excavaron en pos de las vetas de metal en sus talleres subterráneos. Pero cuando los mineros de Falun en el año 1809...». Jamás ningún narrador insertó su relación más profundamente en la historia natural que Hebel con su cronología. Léasela con atención: la muerte irrumpe en ella según turnos tan regulares como el Hombre de la Guadaña en las procesiones que a mediodía detienen su marcha frente al reloj de la catedral.

XII

Todo examen de una forma épica determinada tiene que ver con la relación que esa forma guarda con la historiografía. En efecto, hay que proseguir y preguntarse si la historiografía no representa acaso, el punto de indiferencia creativa entre todas las formas épicas. En tal caso, la historia escrita sería a las formas épicas, lo que la luz blanca es a los colores del espectro. Sea como fuere, de entre todas las formas épicas, ninguna ocurre tan indudablemente en la luz pura e incolora de la historia escrita como la crónica. En el amplio espectro de la crónica se estructuran las maneras posibles de narrar como matices de un mismo color. El cronista es el narrador de la historia. Puede pensarse nuevamente en el pasaje de Hebel, tan claramente marcado por el acento de la crónica, y medir sin esfuerzo la diferencia entre el que escribe

la historia, el historiador, y el que la narra, es decir, el cronista. El historiador está forzado a explicar de alguna manera los sucesos que lo ocupan; bajo circunstancia alguna puede contentarse presentándolos como muestras del curso del mundo. Pero eso es precisamente lo que hace el cronista, y más expresamente aún, su representante clásico, el cronista del Medioevo, que fuera el precursor de los más recientes escritores de historia. Por estar la narración histórica de tales cronistas basada en el plan divino de salvación, que es inescrutable, se desembarazaron de antemano de la carga que significa la explicación demostrable. En su lugar aparece la exposición exegética que no se ocupa de un encadenamiento de eventos determinados, sino de la manera de inscribirlos en el gran curso inescrutable del mundo.

Da lo mismo si se trata del curso del mundo condicionado por la historia sagrada o por la natural. En el narrador se preservó el cronista, aunque como figura transformada, secularizada. Lesskow es uno de aquellos cuya obra da testimonio de este estado de cosas con mayor claridad. Tanto el cronista, orientado por la historia sagrada, como el narrador profano, tienen una participación tan intensa en este cometido, que en el caso de algunas narraciones es difícil decidir si el telar que las sostiene es el dorado de la religión o el multicolor de una concepción profana del curso de las cosas. Piénsese en la narración «La alejandrita», que transfieren al lector «a ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, no como hoy en que tanto en los cielos como en la tierra todo ha terminado siendo indiferente al destino de los hijos del hombre, y de ninguna parte una voz les habla o les presta obediencia. Los planetas recientemente descubiertos ya no juegan papel alguno en los horóscopos, y una multitud de nuevas piedras, todas medidas y pesadas, de peso específico y densidad comprobados, ya nada nos anuncian ni nos aportan utilidad alguna. El tiempo en que hablaban con los hombres ha pasado».

Tal como lo ilustra la narración de Lesskow, es prácticamente imposible caracterizar unívocamente el curso del mundo. ¿Está acaso determinado por la historia sagrada o por la natural? Lo único cierto es que está, en tanto curso del mundo, fuera de todas las categorías históricas propiamente dichas. La época en que el ser humano pudo creerse en consonancia con la naturaleza, dice Lesskow, ha expirado. A esa edad del mundo Schiller llamó el tiempo de la poesía ingenua. El narrador le guarda fi-

delidad, y su mirada no se aparta de ese cuadrante ante el cual se mueve esa procesión de criaturas, y en la que, según el caso, la muerte va a la cabeza, o bien es el último y miserable rezagado.

XIII

Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, reconciliarse con la violencia de la muerte. No debe asombrar que para el hombre sencillo del pueblo, tal como se lo imaginara un día Lesskow, el Zar, la cabeza del mundo en que sus historias ocurren, disponga de la más vasta memoria. «De hecho, nuestro Zar y toda su familia gozan de una asombrosa memoria.»

Mnemosyne, la rememoradora, fue para los griegos la musa de lo épico. Este nombre reconduce al observador a una encrucijada de la historia del mundo. O sea que, si lo registrado por el recuerdo —la escritura de la historia— representa la indiferencia creativa de las distintas formas épicas (así como la gran prosa es la indiferencia creativa de las distintas medidas del verso), su forma más antigua, la epopeya, incluye a la narración y a la novela, merced a una forma de indiferencia. Cuando con el transcurso de los siglos, la novela comenzó a salirse del seno de la epopeya, se hizo patente que el elemento músico de lo épico en ella contenido, es decir, el recuerdo, se pone de manifiesto con una figura completamente diferente a la de la narración.

El *recuerdo* funda la cadena de la tradición que se retransmite de generación en generación. Constituye, en un sentido amplio, lo músico de la épica. Abarca las formas músicas específicas de la épica. Y entre ellas, se distingue ante nada, aquélla encarnada en el narrador. Funda la red compuesta en última instancia por todas las historias. Una se enlaza con la otra, tal como todos los grandes narradores, y en particular los orientales, gustaban señalar. En cada uno de ellos habita una Scheherezade, que en cada pasaje de sus historias, se le ocurre otra. Esta es una *memoria* épica y a la vez lo músico de la narración. A ella hay que contraponer otro principio igualmente músico en un sentido más restringido que, en primera instancia, se esconde como lo músico

de la novela, es decir, de la epopeya, aún indistinto de lo músico de la narración. En todo caso, se vislumbra ocasionalmente en las epopeyas, sobre todo en los pasajes festivos de las homéricas, como la conjuración de la musa que les da inicio. Lo que se anuncia en estos pasajes, es la memoria eternizadora del novelista en oposición a la memoria transitoria del narrador. La primera está consagrada a *un* héroe, a *una* odisea o a *un* combate; la segunda a *muchos* acontecimientos dispersos. En otras palabras, es la *rememoración,* en tanto musa de la novela, lo que se separa de la memoria, lo músico de la narración, una vez escindida la unidad originaria del recuerdo, a causa del desmoronamiento de la epopeya.

XIV

«Nadie», dice Pascal, «muere tan pobre que no deje algo tras sí.» Lo que vale ciertamente también para los recuerdos —aunque éstos no siempre encuentren un heredero. El novelista toma posesión de este legado, a menudo no sin cierta melancolía. Porque, tal como una novela de Arnold Bennett pone en boca de los muertos, «de ningún provecho le fue la vida real». A eso suele estar condenado el legado que el novelista asume. En lo que se refiere a este aspecto de la cuestión, debemos a Georg Lukács una clarificación fundamental, al ver en la novela «la forma trascendental de lo apátrida». Según Lukács, la novela es a la vez la única forma que incorpora el tiempo entre sus principios constitutivos. «El tiempo», se afirma en *La teoría de la novela,* «sólo puede hacerse constitutivo cuando cesa su vinculación con la patria trascendental... Unicamente en la novela... sentido y vida se disocian y con ello, lo esencial de lo temporal; casi puede decirse que toda la acción interna de la novela se reduce a una lucha contra el poderío del tiempo... Y de ello... se desprenden las vivencias temporales de origen épico auténtico: la esperanza y el recuerdo... Únicamente en la novela... ocurre un recuerdo creativo, pertinente al objeto y que en él se transforma... Aquí, la dualidad de interioridad y mundo exterior» sólo «puede superarse para el sujeto, si percibe la unidad de la totalidad de su vida desde las corrientes vitales pasadas y condensadas en el recuerdo... El entendimiento que concibe tal unidad... será el presentimiento intuitivo del inalcanzado, y por ello inarticulable, sentido de la vida».

De hecho, el «sentido de la vida» es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero tal planteamiento no es más que

la expresión introductoria de la desasistida falta de consejo con la que el lector se ve instalado en esa vida escrita. Por un lado «sentido de la vida», por otro «la moraleja de la historia»: esas soluciones indican la oposición entre novela y narración, y en ellas puede hacerse la lectura de las posiciones históricas radicalmente diferentes de ambas formas artísticas.

Si *Don Quijote* es la primera muestra lograda de la novela, quizá la más tardía sea *Education Sentimentale*. En sus palabras finales, el sentido con que se encuentra la época burguesa en el comienzo de su ocaso en su hacer y dejar de hacer, se ha precipitado como levadura en el recipiente de la vida. Frédéric y Deslauriers, amigos de juventud, rememoran su amistad juvenil. Ello hace aflorar una pequeña historia; de cómo un día, a escondidas y medrosos, se presentaron en la casa pública de la ciudad natal, sin hacer más que ofrecer a la patrona un ramillete de flores que habían recogido en su jardín. «Tres años más tarde se hablaba aún de esta historia. Y uno al otro la contaban detalladamente, ambos contribuyendo a completar el recuerdo. "Eso fue quizá lo más hermoso de nuestras vidas", dijo Frédéric cuando terminaron. "Sí, puede que tengas razón", respondió Deslauriers, "quizá fue lo más hermoso de nuestras vidas".» Con este reconocimiento la novela llega a su fin, que en un sentido estricto es más adecuado a ella que a cualquier narración. De hecho, no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿y cómo sigue? Por su parte, la novela no puede permitirse dar un paso más allá de aquella frontera en la que el lector, con el sentido de la vida pugnando por materializarse en sus presentimientos, es por ello invitado a estampar la palabra «Fin» debajo de la página.

XV

Todo aquel que escucha una historia, está en compañía del narrador; incluso el que lee, participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas, y más que todo otro lector. (Es que hasta el que lee un poema está dispuesto a prestarle voz a las palabras en beneficio del oyente.) En esta su soledad, el lector de novelas se adueña de su material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por completo, a devorarlo, por decirlo así. En efecto, destruye y consume el material como el fuego los leños en la chimenea. La tensión que atraviesa la novela mucho se asemeja a la corriente de aire que anima las llamas de la chimenea y aviva su juego.

La materia que nutre el ardiente interés del lector es una materia seca. ¿Qué significa esto? Moritz Heimann llegó a decir: «Un hombre que muere a los treinta y cinco años, es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco años.» Esta frase no puede ser más dudosa, y eso exclusivamente por una confusión de tiempo. Lo que en verdad se dice aquí, es que un hombre que muere a los treinta y cinco años quedará en la *rememoración* como alguien que en cada punto de su vida muere a los treinta y cinco años. En otras palabras: esa misma frase que no tiene sentido para la vida real, se convierte en incontestable para la recordada. No puede representarse mejor la naturaleza del personaje novelesco. Indica que el «sentido» de su vida sólo se descubre a su muerte. Pero el lector de novelas busca efectivamente, personas en las que pueda efectuar la lectura del «sentido de la vida». Por lo tanto, sea como fuere, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En el peor de los casos, a la muerte figurada: el fin de la novela. Aunque es preferible la verdadera. ¿Cómo le dan a entender que la muerte ya los acecha, una muerte perfectamente determinada y en un punto determinado? Esa es la pregunta que alimenta el voraz interés del lector por la acción de la novela.

Por consiguiente, la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee.

XVI

Gorki escribió: «Lesskow es el escritor más profundamente arraigado en el pueblo y está libre de toda influencia foránea.» El gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos. Pero según cómo los elementos campesinos, marítimos y urbanos se integran en los múltiples estadios de su grado de evolución económico y técnico, así se gradúan también múltiplemente los conceptos en que el correspondiente caudal de experiencias se deposita para nosotros. (Sin mencionar el nada despreciable aporte de los comerciantes al arte de narrar; lo suyo tuvo menos que ver con el incremento del contenido instructivo, y más con el afinamiento de las astucias con que se hechiza la atención del que atiende. En el ciclo de his-



torias *Las mil y una noches* dejaron una honda huella.) En suma, sin perjuicio del rol elemental que el narrar tiene en el buen manejo de los asuntos humanos, los conceptos que albergan el rendimiento de las narraciones, son de lo más variado. Lo que en Lesskow parece asociarse más fácilmente a lo religioso, en Hebel encaja mejor en las perspectivas pedagógicas de la Ilustración, en Poe aparece como tradición hermética, encuentra un último asilo en Kipling en el ámbito vital de los marinos y soldados coloniales británicos. Ello no impide la común levedad con que todos los grandes narradores se mueven, como sobre una escala, subiendo y bajando por los peldaños de su experiencia. Un escala que alcanza las entrañas de la tierra y se pierde entre las nubes, sirve de imagen a la experiencia colectiva a la cual, aun el más profundo impacto sobre el individuo, la muerte, no provoca sacudida o limitación alguna.

«Y si no han muerto, viven hoy todavía», dice el cuento de hadas. Dicho género, que aun en nuestros días es el primer consejero del niño, por haber sido el primero de la humanidad, subsiste clandestinamente en la narración. El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas. Cuando el consejo era preciado, la leyenda lo conocía, y cuando el apremio era máximo, *su* ayuda era la más cercana. Ese era el apremio del mito. El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito. En la figura del tonto, nos muestra cómo la humanidad se «hace la tonta» ante el mito; en la figura del hermano menor nos muestra cómo sus probabilidades de éxito aumentan a medida que se distancia del tiempo mítico originario; en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son escrutables; en la figura del sagaz nos muestra que las preguntas planteadas por el mito son simples, tanto como la pregunta de la Esfinge; en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños en los cuentos, nos muestra que la naturaleza no reconoce únicamente su deber para con el mito, sino que prefiere saberse rodeada de seres humanos. Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres, y siguen haciéndolo hoy a los niños, que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. (De esta manera el cuento polariza dialécticamente el valor en subcoraje, es decir, la astucia, y supercoraje, la insolencia.) El hechizo liberador de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que insinúa su

complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro experimenta esta complicidad, sólo alguna que otra vez, en la felicidad; pero al niño se le aparece por vez primera en el cuento de hadas y lo hace feliz.

XVII

Pocos narradores hicieron gala de un parentesco tan profundo con el espíritu del cuento de hadas como Lesskow. Se trata de tendencias alentadas por la dogmática de la Iglesia grecoortodoxa. Como es sabido, en el contexto de esta dogmática, juega un papel preponderante la especulación de Orígenes sobre la apokastasis —el acceso de todas las almas al paraíso— que fuera rechazada por la Iglesia romana. Lesskow estaba muy influido por Orígenes. Se proponía traducir su obra *Sobre las causas primeras*. Empalmando con la creencia popular rusa, interpretó la resurrección, no tanto como transfiguración, sino como desencantamiento. Semejante interpretación de Orígenes está basada en «El peregrino encantado». En ésta, como en otras muchas historias de Lesskow, se trata de una combinación de cuento de hadas y leyenda, bastante similar a la mezcla de cuento de hadas y saga a la que se refiere Ernst Bloch cuando explica a su manera el ya mencionado divorcio entre el mito y el cuento de hadas. Una «mezcla de cuento de hadas y saga», dice, «contiene algo propiamente amítico; es mítica en su incidencia hechizante y estática, y aun así no está fuera del hombre. "Míticas" en este sentido son las figuras de corte taoísta, sobre todo las muy antiguas como la pareja Filemón y Baucis: como salidos de un cuento aunque posando con naturalidad. Y esta situación se repite ciertamente en el mucho menos taoísta Gotthelf; a ratos extrae a la saga de la localidad del embrujo, salva la luz de la vida, la luz de la vida propia al hombre que arde tanto dentro como fuera». «Como salidos de un cuento» son los personajes que conducen el cortejo de las criaturas de Lesskow: los justos, Pavlin, Figura, el artista de los peluquines, el guardián de osos, el centinela bondadoso. Todos aquellos que encarnan la sabiduría, la bondad, el consuelo del mundo, se apiñan en derredor del que narra. No puede dejar de reconocerse que la imagen de su propia madre los atraviesa a todos. «Era de alma tan bondadosa», así la describe Lesskow, «que no era capaz infligir el menor sufrimiento a nadie, ni siquiera a los animales. No comía ni carne ni pescado porque tal era la compasión que sentía por todos los seres vivientes. A veces

mi padre se lo reprochaba ... pero ella contestaba: "...Yo misma he criado a esos animalitos, y son para mí como hijos míos. ¡No iba a comerme a mis propios hijos!" Tampoco comía carne en casa de los vecinos. "Yo he visto a los animales cuando aún estaban vivos", explicaba, "son conocidos míos, no puedo comerme a mis conocidos".»

El justo es el portavoz de la criatura, y a la vez, su encarnación suprema. Adquiere con Lesskow un fondo maternal, que a veces se crece hasta lo mítico (con lo que hace peligrar la pureza de lo fantástico). Indicativo de esto es el protagonista de su narración «Kotin, el alimentador y Platónida». Dicha figura protagónica, el campesino Pisonski, es hermafrodita. Durante doce años su madre lo educó como mujercita. Sus partes viriles y femeninas maduran simultáneamente y su doble sexualidad «se convierte en símbolo del hombre-dios».

Con ello, Lesskow asiste a la culminación de criatura y a la vez al tendido de un puente entre el mundo terrestre y el supraterrestre. Pues resulta que estas figuras masculinas, maternales y poderosamente terrestres, que una y otra vez se apropian de una plaza en el arte fabulador de Lesskow, son arrancadas del dominio del impulso sexual en la flor de su fuerza. Pero no por eso encarnan un ideal propiamente ascético; la continencia de estos justos tiene tan poco de privación, que llega a convertirse en el polo opuesto elemental de la pasión desenfrenada, tal como el narrador la encarnó en «Lady Macbeth de Mzensk». Así como la extensión del mundo de las criaturas está comprendida entre Pawlin y la mujer del comerciante, en la jerarquía de sus criaturas, Lesskow no renunció a sondearlas en profundidad.

XVIII

La jerarquía del mundo de las criaturas, encabezada por los justos, desciende escalonadamente hasta alcanzar el abismo de lo inanimado. Sin embargo, hay que tener en mente una circunstancia particular. La totalidad de este mundo de las criaturas no es vocalizado por la voz humana, sino por una que podríamos llamar como el título de una de sus más significativas narraciones: «La voz de la naturaleza». Esta refiere la historia del pequeño funcionario Filipp Filippowitch, que mueve todos los hilos para poder hospedar en su casa a un mariscal de campo que está de paso en su localidad. Y lo logra. El huésped, inicialmente asombrado por lo insistente de la invitación, pasado un tiempo

cree reconocer en su anfitrión a alguien con quien ya se hubiera encontrado antes. ¿Pero quién es? Eso no lo recuerda. Lo curioso es que el anfitrión no tiene intención de dejarse reconocer. En cambio, consuela diariamente a la alta personalidad asegurándole que «la voz de la naturaleza» no dejará de hablarle un día. Y todo sigue igual hasta que el huésped, poco antes de proseguir su viaje, concede al anfitrión el permiso, pedido por éste, de hacerle oír «la voz de la naturaleza». En eso, la mujer del anfitrión se aleja, «para volver con un cuerno de caza de cobre relucientemente bruñido y se lo entrega a su marido. Este coge el cuerno, lo acerca a sus labios y parece instantáneamente transformado. Apenas hubo inflado las mejillas y extraído el primer sonido, potente como un trueno, el mariscal de campo exclamó: "¡Detente, ya lo tengo, hermano, ahora te reconozco! Tú eres el músico del regimiento de cazadores, al que encomendé vigilar, por su honorabilidad, a un intendente bribón." "Así es, su señoría", respondió el amo de la casa. "Antes que recordárselo yo mismo, preferí dejar hablar a la voz de la naturaleza".» La manera en que el sentido profundo de la historia se esconde detrás de su puerilidad nos da una idea del extraordinario humor de Lesskow.

Ese humor vuelve a confirmarse en la misma historia de manera aún más subrepticia. Habíamos oído que el pequeño funcionario había sido delegado para «vigilar, por su su honorabilidad, a un intendente bribón.» Eso es lo que se dice al final, en la escena del reconocimiento. Pero apenas iniciada la narración oíamos lo siguiente sobre el anfitrión: «Todos los habitantes de la localidad conocían al hombre, y sabían que no gozaba de un rango de importancia, que no era ni funcionario estatal ni militar, sino apenas un insignificante inspectorcillo en la administración de víveres, donde, junto a las ratas, roía las galletas y las botas estatales, con lo que..., pasado el tiempo llegó a juntar lo suficiente como para instalarse en una bonita casa de madera.» Como puede verse, esta historia coloca en su justo lugar a la tradicional simpatía que une a los narradores con pillos y bribones. Toda la literatura picaresca da testimonio de ello. Tampoco reniega de ello en las cumbres del género: personajes como los Zundelfrieder, Zundelheiner y Dieter El Rojo, son los que con mayor fidelidad acompañan a un Hebel. No obstante, también para Hebel, el justo tiene el papel protagónico en el *theatrum mundi*. Pero por no haber nadie que esté a la altura de ese papel, éste pasa de uno a otro. Ora es el vagabundo, ora el trapichero judío, ora el tonto, quien salta a asumir el papel. Se trata siem-

pre, de caso en caso, de una actuación extraordinaria, de una improvisación moral. Hebel es un casuista. Por nada del mundo se solidariza con principio alguno, aunque tampoco rechaza ninguno, porque cualquiera de ellos podría llegar a convertirse en instrumento del justo. Compárese con la actitud de Lesskow. «Soy consciente», escribe en «Con motivo de la sonata Kreutzer», «de que mi línea de pensamiento está más fundada en una concepción práctica de la vida que en una filosofía abstracta o una moral elevada, sin embargo, no por ello estoy menos inclinado a pensar como lo hago.» Por lo demás, las catástrofes morales de Lesskow, guardan la misma relación con los incidentes morales de Hebel, que la de la gran corriente silenciosa del Volga con el precipitado y charlatán arroyo que mueve el molino. Entre las narraciones históricas de Lesskow, existen muchas en las que las pasiones puestas en movimiento son tan aniquiladoras como la cólera de Aquiles o el odio de Hagen. Es asombrosa la manera terrible en que el mundo de este autor puede llenarse de tinieblas, así como la majestad con que el Mal se permite allí alzar su cetro. Lesskow —este sería uno de los pocos rasgos en que coincide con Dostoyevski— ostensiblemente conoció estados de ánimo que mucho lo acercaron a una ética antinómica. Las naturalezas elementales de sus «Narraciones de los viejos tiempos» se dejan llevar por su pasión desenfrenada hasta el final. Pero precisamente ese final es el que los místicos tienden a considerar como punto en que la acabada depravación se torna en santidad.

XIX

Cuanto más profundamente Lesskow desciende en la escala de las criaturas, tanto más evidente es el acercamiento de su perspectiva a la de la mística. Por lo demás, y como podrá verse, mucho habla a favor de que también aquí se conforma un rasgo que reside en la propia naturaleza del narrador. Ciertamente sólo pocos osaron internarse en las profundidades de la naturaleza inanimada, y en la reciente literatura narrativa poco hay que, con la voz del narrador anónimo anterior a todo lo escrito, pueda resonar tan audiblemente como la historia «La alejandrita» de Lesskow. Trata de una piedra, el pyropo. Desde el punto de vista de la criatura, la pétrea es la capa más inferior. Pero para el narrador está directamente ligada a la superior. A él le está dado atisbar, en esta piedra semipreciosa, el pyropo, una profecía natural de la naturaleza petrificada e inanimada, referida al mundo

histórico en que vive. Es el mundo de Alejandro II. El narrador —o mejor dicho, el hombre al que atribuye el propio saber— es un orfebre de la piedra llamado Wenzel y que llevó su oficio a niveles artísticos apenas imaginables. Se lo puede colocar junto a los plateros de Tula y decir que, de acuerdo a Lesskow, el artesano consumado tiene acceso a la cámara más recóndita del reino de las criaturas. Es una encarnación de lo piadoso. De este orfebre se cuenta: «De pronto cogió mi mano, la mano en que tenía el anillo con la alejandrita, que, como es sabido, da destellos rojos bajo iluminación artificial, y exclamó: "...Mirad, he aquí la piedra rusa profética ...! ¡Oh, siberiana taimada! Siempre verde como la esperanza, y sólo cuando llegaba la tarde se inundaba de sangre. Así fue desde el origen del mundo, pero durante mucho tiempo se escondió en el interior de la tierra, y no permitió que se la descubriese hasta que llegó a Siberia un gran hechicero, un mago, para encontrarla, justo el día en que el zar Alejandro fue declarado maryor de edad..." "Qué disparates dice", le interrumpí. "Esa piedra no fue descubierta por ningún hechicero, ¡sino por un sabio llamado Nordenskjöld!" "¡Un hechicero le digo! ¡Un hechicero!" gritaba Wenzel a toda voz. "¡No tiene más que fijarse en la piedra! Contiene una verde mañana y una tarde sangrienta ... Y ese es el destino, ¡el destino del noble zar Alejandro!" Dichas esas palabras, el viejo Wenzel se volvió hacia la pared, apoyó su cabeza sobre el codo y comenzó a sollozar.»

Difícilmente podríamos acercarnos más al significado de esta importante narración, que esas pocas palabras que Paul Valéry escribiera en un contexto muy alejado de éste.

Al considerar a un artista dice: «La observación artística puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que se posa pierden su nombre: sombras y claridad conforman un sistema muy singular, plantean problemas que le son propios, y que no caen en la órbita de ciencia alguna, ni provienen de una práctica determinada, sino que deben su existencia y valor, exclusivamente a ciertos acordes que, entre alma, ojo y mano, se instalan en alguien nacido para aprehenderlos y conjurarlos en su propia interioridad.»

Con estas palabras, alma, ojo y mano son introducidos en el mismo contexto. Su interacción determina una práctica. Pero dicha práctica ya no nos es habitual. El rol de la mano en la producción se ha hecho más modesto, y el lugar que ocupaba en el narrar está desierto. (Y es que, en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la

voz. En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado.) Esa vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valéry, es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar está en su elemento. Podemos ir más lejos y preguntarnos si la relación del narrador con su, material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual el proverbio ofrece una primera noción, en la medida en que lo entendamos como ideograma de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto.

Así considerado, el narrador es admitido junto al maestro y al sabio. Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo.) Su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la *totalidad* de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida. En ello radica la incomparable atmósfera que rodea al narrador, tanto en Lesskow como en Hauff, en Poe como en Stevenson. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo.

Franz Kafka *

POTEMKIN

Se cuenta que Potemkin sufría de depresiones que se repetían de forma más o menos regular, y durante las cuales nadie podía acercársele; el acceso a su habitación estaba rigurosamente vedado. En la Corte esta afección jamás se mencionaba, sabido como era, que toda alusión al tema acarreaba la pérdida del favor de la emperatriz Catalina. Una de estas depresiones del canciller tuvo una duración particularmente prolongada y causó graves inconvenientes. Las actas se apilaban en los registros y la resolución de estos asuntos, imposible sin la firma de Potemkin, exigieron la atención de la Zarina misma. Los altos funcionarios no veían remedio a la situación. Fue entonces que Shuwalkin, un pequeño e insignificante asistente, coincidió en la antesala del palacio de la cancillería con los consejeros de estado que, como ya era habitual, intercambiaban gemidos y quejas. «¿Qué acontece? ¿Qué puedo hacer para asistiros, Excelencias?» preguntó el servicial Shuwalkin. Se le explicó lo sucedido y se lamentaron por no estar en condiciones de requerir sus servicios. «Si es así, Señorías», respondió Shuwalkin, «confiadme las actas, os lo ruego». Los consejeros de estado, que no tenían nada que perder, se dejaron convencer y Shuwalkin, el paquete de actas bajo el brazo, se lanzó a lo largo de corredores y galerías hasta llegar ante los aposentos de Potemkin. Sin golpear y sin dudarlo siquiera, accionó el pestillo y descubrió que la puerta no estaba cerrada con llave. Al penetrar vio a Potemkin sentado sobre la cama entre tinieblas, envuelto en una raída bata de cama y comiéndose las

* «Franz Kafka», publicación parcial en: *Jüdische Rundschau,* 12-12-1934.

uñas. Shuwalkin se dirigió al escritorio, cargó una pluma y sin perder tiempo la puso en la mano de Potemkin mientras colocaba un primer acta sobre su regazo. Potemkin, como dormido y después de echar un vistazo ausente sobre el intruso, estampó la firma, y luego otra sobre el próximo documento, y otra... Cuando todas las actas fueron así atendidas, Shuwalkin cerró el portafolio, lo echó bajo el brazo y salió sin más, tal como había venido. Con las actas en bandolera hizo su entrada triunfal en la antesala. Los consejeros de estado se abalanzaron sobre él, le arrancaron los papeles de las manos y se inclinaron sobre ellos con la respiración en vilo. Nadie habló; el grupo se quedó de una pieza. Shuwalkin se les acercó nuevamente para interesarse servicialmente por el motivo de la consternación de los señores. Fue entonces que su mirada cayó sobre la firma. Todas las actas estaban firmadas Shuwalkin, Shuwalkin, Shuwalkin...

Esta historia es como un heraldo que irrumpe con doscientos años de antelación en la obra de Kafka. El acertijo que alberga es el de Kafka. El mundo de las cancillerías y registros, de las gastadas y enmohecidas cámaras, ése es el mundo de Kafka. El servicial Shuwalkin que se toma todo a la ligera para quedarse luego con las manos vacías, es el K. de Kafka. Pero Potemkin, que vegeta en su habitación apartada y de acceso prohibido, adormilado y desamparado, es un antepasado de esos depositarios de poder que en Kafka habitan, en buhardillas si son jueces, o en castillos si son secretarios. Y aunque sus posiciones sean las más altas, están hundidos o hundiéndose, aunque todavía pueden, así, de pronto, emerger espontáneamente en todo su poderío precisamente en los más bajos y degenerados personajes, en los porteros y ancianos y endebles funcionarios. ¿Por qué están aletargados? ¿Serán acaso descendientes de los Atlantes que cargaban con la esfera del mundo sobre los hombros? Quizá sea esa la razón por la que tienen «la cabeza tan hundida sobre el pecho que apenas si se les ve los ojos», como el castellano en su retrato o Klamm cuando está ensimismado, a solas. Pero no es la esfera del mundo lo que cargan; ya lo cotidiano tiene su peso: «su desfallecimiento es el del gladiador después del combate, su trabajo, el blanqueo de una esquina de pieza de funcionario». Georg Lukács dijo en una ocasión que para construir hoy en día una mesa como es debido, hace falta el genio arquitectónico de un Miguel Angel. Lukács piensa en edades de tiempo y Kafka en edades de mundo. El hombre que blanquea debe desplazar edades de mundo, y con los gestos menos vistosos. Los personajes de Kafka

baten palma contra palma a menudo por razones singulares. En una ocasión se dice, casualmente, que esas manos son «en realidad martillos de vapor».

A paso continuo y lento aprendemos a conocer a estos depositarios de poder en proceso de hundimiento o de ascenso. Pero nunca serán más terribles que cuando surgen de la más profunda degeneración, la de los padres. El hijo calma al padre embotado y decrépito al que acaba de llevar dulcemente a la cama: «"No te inquietes, estás bien cubierto." "¡No!" exclama el padre, de tal manera que la respuesta se estrella contra la pregunta, al tiempo que echa de sí la manta con tanta fuerza que por un segundo se despliega enteramente en su vuelo, mientras él se incorpora erguido en la cama, una mano apuntando ligeramente al cielo raso. "Querías cubrirme, ya lo sé joyita mía, pero cubierto aún no estoy. Y aunque sea con mi última fuerza, sería suficiente, ¡incluso demasiado para ti...! Afortunadamente nadie tiene que enseñarle al padre a adivinar las intenciones del hijo. ..."—Y ahí estaba, completamente libre, sacudiendo las piernas. Resplandecía de entendimiento. —..."¡Ahora sabrás que hay más fuera de ti, antes sabías sólo de ti! ¡Propiamente no eras más que un niño inocente aunque más propiamente eras un hombre diabólico!"» El padre que echa de sí el peso de la manta, al hacerlo arroja el peso del mundo de sí. Debe poner en movimiento a toda una edad del mundo para mantener viva y rica en consecuencias a la arcaica relación padre-hijo. ¡Pero rica en qué consecuencias! Sentencia al hijo a una muerte por ahogamiento, y el padre mismo es el sancionador. La culpa lo atrae tanto como a un funcionario de juzgado. Según muchos indicios, para Kafka el mundo de los funcionarios y el de los padres son idénticos. Y la semejanza no los honra ya que están hechos de embotamiento, degeneración y suciedad. Manchas abundan en el uniforme del padre y su ropa interior no está limpia. La mugre es el elemento vital del funcionario. «La función del transporte público le era totalmente incomprensible. "Para ensuciar las escaleras de entrada a la casa", le había contestado una vez un funcionario, probablemente con enfado. No obstante, a ella, esta respuesta le había parecido muy convincente.» Hasta tal punto es la suciedad atributo de los funcionarios, que casi podría considerárselos inmensos parásitos. Por supuesto que esto no se refiere al contexto económico sino a las fuerzas de la razón y de la humanidad de las cuales esta estirpe extrae su sustento. Así, a expensas del hijo, se gana también la vida el padre de la tan especial familia de Kafka, y se sustenta

sobre aquél cual enorme parásito. No sólo le roe las fuerzas sino también sus derechos. El padre sancionador es asimismo el acusador, y el pecado del que acusa al hijo vendría a ser una especie de pecado hereditario. Porque a nadie atañe la precisión que de ese pecado hiciera Kafka tanto como al hijo: «El pecado hereditario, la antigua injusticia que el hombre cometiera, radica en el reproche que el hombre hace y al que no renuncia, y según el cual es víctima de una injusticia por haberse cometido el pecado hereditario en su persona.» ¿Pero a quién se le adscribe este pecado hereditario —el pecado de haber creado un heredero— si no al padre a través del hijo? Por lo que el pecador sería en realidad el hijo. No obstante, sería erróneo concluir a partir de la cita de Kafka que la acusación es pecaminosa. De ningún lugar del texto se desprende que se haya cometido por ello una injusticia. El proceso pendiente aquí es perpetuo, y nada parecerá más reprobable que aquello por lo cual el padre reclama la solidaridad de los mencionados funcionarios y cancillerías de tribunal. Pero lo peor de éstos no es su corruptibilidad ilimitada. Es más, la venalidad que les caracteriza es la única esperanza que los hombres pueden alimentar a su respecto. Los tribunales disponen de códigos, pero no deben ser vistos. «...es propio de esta manera de ser de los tribunales el que se juzgue a inocentes en plena ignorancia», sospecha K. Las leyes y normas circunscritas quedan en la antesala del mundo de las leyes no escritas. El hombre puede transgredirlas inadvertidamente y caer por ello en la expiación. Pero la aplicación de estas leyes, por más desgraciado que sea su efecto sobre los inadvertidos, no indica, desde el punto de vista del derecho, un azar, sino el destino que se manifiesta en su ambigüedad. Hermann Cohen ya lo había llamado, en una acotación al margen sobre la antigua noción de destino, «una noción que se hace inevitable», y cuyos «propios ordenamientos son los que parecen provocar y dar lugar a esa extralimitación, a esa caída.» Lo mismo puede decirse del enjuiciamiento cuyos procedimientos se dirigen contra K. Nos devuelve a un tiempo muy anterior a la entrega de las doce Tablas de la Ley; a un mundo primitivo sobre el cual una de las primeras victorias fue el derecho escrito. Aunque aquí el derecho escrito aparece en libros de código, son secretos, por lo que, basándose en ellos, el mundo primitivo practica su dominio de forma aún más incontrolada.

Las circunstancias de cargo y familia coinciden en Kafka de múltiples maneras. En el pueblo adyacente al monte del castillo se conoce un giro del lenguaje que ilustra bien este punto. «"Aquí

solemos decir, quizá lo sepas, que las decisiones oficiales son tímidas como jóvenes muchachas." "Esa es una buena observación", dijo K., ..."una buena observación, y puede que las decisiones tengan aún otras características comunes con las muchachas".» Y la más notable de estas es, sin duda, de prestarse a todo, como las tímidas mozuelas que K. encuentra en «El Castillo» y en «El Proceso», y que se abandonan a la lascivia en el seno familiar como si éste fuera una cama. Las encuentra en su camino a cada paso, y las conquista sin inconvenientes como a la camarera de la taberna. "Se abrazaron y el pequeño cuerpo ardía entre las manos de K. Rodaron sumidos en una insensibilidad de la que K. intentaba sustraerse continua e inútilmente. Desplazándose unos pasos, chocaron sordamente contra la puerta de Klamm y acabaron rendidos sobre el pequeño charco de cerveza y otras inmundicias que cubrían el suelo. Así transcurrieron horas, ...durante las cuales le era imposible desembarazarse de la sensación de extravío, como si estuviera muy lejos en tierras ajenas y jamás holladas por el hombre; una lejanía tal que ni siquiera el aire, asfixiante de enajenación, parecía tener la composición del aire nativo, y que, por su insensata seducción, no deja más alternativa que internarse aún más lejos en el extravío.» Ya volveremos a oír hablar de esta lejanía, de esta extrañeza. Pero es curioso que estas mujeres impúdicas no parezcan jamás bonitas. En el mundo de Kafka, la belleza sólo surge de los rincones más recónditos, por ejemplo, en el acusado. «"Este es un fenómeno notable, y en cierta medida, de carácter científico natural ... No puede ser la culpa lo que lo embellece ...ni tampoco el justo castigo ...puede, por lo tanto, radicar exclusivamente en los procedimientos contra ella esgrimidos y a ellos inherente."»

De «El Proceso» puede inferirse que los procedimientos legales no le permiten al acusado abrigar esperanza alguna, aun en esos casos en que existe la esperanza de absolución. Puede que sea precisamente esa desesperanza la que concede belleza únicamente a esas criaturas kafkianas. Eso por lo menos coincide perfectamente con ese fragmento de conversación que nos transmitiera Max Brod. «Recuerdo una conversación con Kafka a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad», escribió. «"Somos", dijo, "pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios." Ante todo, eso me recordó la imagen del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo malvado con el mundo como su pecado original. "Oh no", replicó, "Nuestro mundo no es más que un mal

humor de Dios, uno de esos malos días." "¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos?" El sonrió. "Oh, bastante esperanza, infinita esperanza, sólo que no para nosotros."» Estas palabras conectan con esas excepcionales figuras kafkianas que se evaden del seno familiar y para las cuales haya tal vez esperanza. No para los animales, ni siquiera esos híbridos o seres encapullados como el cordero felino o el Odradek. Todos ellos viven más bien en el anatema de la familia. No en balde Gregorio Samsa se despierta convertido en bicho precisamente en la habitación familiar; no en balde el extraño animal, medio gatito y medio cordero, es un legado de la propiedad paternal; no en balde es Odradek la preocupación del jefe de familia. En cambio, los «asistentes» caen de hecho fuera de este círculo.

Los asistentes pertenecen a un círculo de personajes que atraviesa toda la obra de Kafka. De la misma estirpe son tanto el timador salido de la «Descripción de una lucha», el estudiante que de noche aparece en el balcón como vecino de Karl Rossmann, así como también los bufones o tontos que moran en esa ciudad del sur y que no se cansan. La ambigüedad sobre su forma de ser recuerda la iluminación intermitente con que hacen su aparición las figuras de la pequeña pieza de Robert Walser, autor de la novela *El Asistente*. Las sagas hindúes incluyen Gandarwas, criaturas incompletas, seres en estado nebulosos. De este tipo son los asistentes kafkianos; no son ajenos a los demás círculos de personajes aunque no pertenecen a ninguno; de un círculo a otro ajetrean en calidad de enviados u ordenanzas. El mismo Kafka dice que se parecen a Bernabé, y éste es un mensajero. No han sido aún excluidos completamente del seno de la naturaleza y por ello «se establecieron en un rincón del suelo, sobre dos viejos vestidos de mujer. Su orgullo era... ocupar el menor espacio posible. Y para lograrlo, entre cuchicheos y risitas contenidas, hacían variados intentos de entrecruzar brazos y piernas, de acurrucarse apretujadamente unos contra otros. En la penumbra crepuscular sólo podía verse un ovillo en su rincón.» Para ellos y sus semejantes, los incompletos e incapaces, existe la esperanza.

Lo que más finamente y sin compromiso se reconoce en el actuar de estos mensajeros, es en última instancia la perdurable y tétrica ley que rige todo este mundo de criaturas. Ninguna ocupa una posición fija, o tiene un perfil que no sea intercambiable. Todas ellas son percibidas elevándose o cayendo; todas se intercambian con sus enemigos o vecinos; todas completan su tiempo

y son, no obstante, inmaduras; todas están agotadas y a la vez apenas en el inicio de un largo trayecto. No se puede hablar aquí de ordenamientos o jerarquías. El mundo del mito que los supone es incomparablemente más reciente que el mundo kafkiano, al que promete ya la redención. Pero lo que sabemos es que Kafka no responde a su llamada. Como un segundo Odiseo, lo dejó escurrirse «de su mirada dirigida hacia la lejanía..., la forma de las sirenas se fue desvaneciendo, y justo cuando estuvo más cerca no supo ya nada de ellas.» Entre los ascendientes de la antigüedad, judíos y chinos que Kafka tiene y que encontraremos más adelante, no hay que olvidar a los griegos. Ulises está en ese umbral que separa al mito de la leyenda. La razón y la astucia introdujeron artimañas en el mito, por lo que sus imposiciones dejan de ser ineludibles. Es más, la leyenda es la memoria tradicional de las victorias sobre el mito. Cuando se proponía crear sus historias, Kafka las describía como leyendas para dialécticos. Introducía en ellas pequeños trucos, para luego poder leer de ellas la demostración de que «también medios deficientes e incluso infantiles pueden ser tablas de salvación». Con estas palabras inicia su cuento sobre «El callar de las sirenas». Allí las sirenas callan; disponen de «un arma más terrible que su canto..., su silencio». Y éste es el que emplean contra Odiseo. Pero, según Kafka, él «era tan astuto, tan zorro, que ni la diosa del destino podía penetrar su íntima interioridad. Aunque sea ya inconcebible para el entendimiento humano, tal vez notó realmente que las sirenas callaban y les opuso, sólo en cierta medida, a ellas y a los dioses el procedimiento simulador» que nos fuera transmitido, «como escudo».

Con Kafka callan las sirenas. Quizá también porque allí la música y el canto son expresiones, o por lo menos fianzas, de evasión. Una garantía de esperanza que rescatamos de ese entremundo inconcluso y cotidiano, tanto consolador como absurdo, en el que los asistentes se mueven como por su casa. Kafka es como ese muchacho que salió a aprender el miedo. Llegó al palacio de Potemkin hasta toparse en los agujeros de la bodega con Josefina, una ratoncita cantarina, asi descrita: «Un algo de la pobre y corta infancia perdura en ella, algo de la felicidad perdida a jamás, pero también algo de la vida activa actual y de su pequeña e inconcebible alegría imperecedera.»

Hay un cuadro de infancia de Kafka y rara vez «la pobre corta infancia» exhibirá una imagen más conmovedora. Tiene su origen en uno de esos talleres del siglo XIX que, con sus colgaduras, cortinajes y palmeras, sus gobelinos y caballetes, hacen pensar en algo intermedio entre una sala real y una cámara de torturas. Con su estrecho y a la vez humillante traje infantil cubierto de artículos de pasamanería, se sitúa el chico de unos seis años en medio de una especie de paisaje constituido por un jardín invernal. Palmas absortas se insinúan en el fondo. Como si fuera posible, para hacer aún más tórridos y pegajosos a esos trópicos almohadonados, volcado hacia su izquierda, el modelo porta un desmesurado sombrero a la usanza española. Ojos inconmensurablemente tristes dominan el paisaje predeterminado, y a la escucha, la concha de una gran oreja.

El íntimo «deseo de convertirse en un indio», pudo haber traspasado esa gran pena: «si fuese un indio, siempre alerta sobre el corcel galopante, suspendido de lado y estremecido por la cercana tierra trepidante, largadas las espuelas porque ya no había espuelas, abandonadas las riendas que tampoco existían; la tierra ante sí vista como una pradera segada y ya no hay ni cuello ni cabeza de caballo.» Este deseo contiene muchas cosas. Su satisfacción pone precio a su secreto y se encuentra en América. El nombre del héroe nos indica ya la singular particularidad de «América». Mientras que en las otras novelas el autor sólo se refería a una apenas murmurada inicial, aquí el autor experimenta su renacimiento en la nueva tierra con un nombre completo. Y lo experimenta en el teatro natural de Oklahoma. «En una esquina callejera, Karl vio un afiche con la siguiente leyenda: ¡Hoy, en la pista de carreras de Clayton se admite personal para el teatro de Oklahoma, de las seis de la mañana hasta medianoche! ¡El gran teatro de Oklahoma os llama! ¡Sólo hoy! ¡Única ocasión! ¡El que deje pasar esta oportunidad la pierde para siempre! ¡El que piensa en su futuro merece estar con nosotros! ¡Todos serán bienvenidos! ¡El que quiera ser un artista que se presente! ¡Somos el teatro que a todos necesita! ¡Cada uno en su lugar! ¡Felicitamos ya a aquellos que se hayan decidido por nosotros! !Pero daos prisa para ser admitidos antes de medianoche! ¡A las doce todo se cierra y ya nada se reabrirá! ¡Maldito el que no nos crea! ¡Vamos! ¡A Clayton!» El lector de este anuncio es Karl Rossman, la tercera y más afortunada encarnación de K., el héroe de las novelas de Kafka. La felicidad le espera en el teatro natural de Oklahoma, una verdadera pista de carreras, como el estrecho tapiz de su habitación en que la «desventura» otrora se abatiera sobre su persona y sobre el cual a ella se abandonara como en «una pista de carreras». Esta imagen es familiar para Kafka desde la escritura de sus observaciones «sobre la reflexión de los jinetes caballeros», desde que hizo que «el nuevo abogado» escalara los peldaños del tribunal «con altas zancadas y sonoro paso sobre el mármol», y que lanzara a sus «niños en la carretera» al campo con grandes brincos y brazos en cruz. Por lo tanto también a Karl Rossman puede ocurrirle que «distraído en su sopor» se dedique a efectuar «grandes saltos, consumidores de tiempo e inútiles». Por ello, sólo podrá alcanzar la meta de sus deseos sobre una pista de carreras.

Esta pista es a la vez un teatro, lo que plantea un enigma. Pero el enigmático lugar y la figura totalmente libre de enigmas, transparente y nítida de Karl Rossman están unidos. Karl Rossman es transparente, nítido y prácticamente sin carácter sólo en el sentido en que Franz Rosenzweig habla de la interioridad del hombre en China como siendo «prácticamente sin carácter» en su «Estrella de la Redención». «El concepto del sabio, clásicamente... encarnado por Confucio, se deshace de toda particularidad de carácter; es el hombre verdaderamente sin carácter, lo que viene a ser el hombre medio... Cuando el chino resalta la pureza del sentimiento se trata de algo completamente diferente del carácter.» Sea cual fuere la forma de comunicarlo conceptualmente —quizá esta pureza del sentimiento es un finísimo platillo de balanza del comportamiento compuesto por gestos y ademanes— el teatro natural de Oklahoma evoca al teatro chino, que es un teatro de gestos. Una de las funciones significativas de este teatro de la naturaleza es la resolución de ocurrencias en gestos. Se puede efectivamente continuar y decir que toda una serie de pequeños estudios y cuentos de Kafka cobran luz plena al concebirlos asimismo como actos del teatro natural de Oklahoma. Sólo entonces se reconocerá con toda seguridad que la totalidad de la obra de Kafka instituye un código de gestos sin que éstos tengan de antemano para el autor un significado simbólico determinado. Más bien cobran significados diversos según variados contextos y ordenamientos experimentales. El teatro es el lugar dado para tales ordenamientos experimentales. En un comentario inédito a «El fratricidio», Werner Kraft reconoció con mucha agudeza la cualidad escénica de la acción de este relato. «La pieza

puede comenzar, y es efectivamente anunciada por un toque de timbre. El toque ocurre con la mayor naturalidad al coincidir con Weise que deja a continuación su casa en la que tiene su oficina. Pero este timbrazo, y así se especifica expresamente, es "demasiado fuerte como para corresponder a un timbre de puerta". Resuena el campanazo "en toda la ciudad y se eleva al cielo"». Así como el toque de campana que se eleva al cielo es demasiado sonoro como para ser un mero timbre de entrada, también los gestos de las figuras kafkianas son demasiado contundentes para el entorno habitual, por lo que irrumpen en una dimensión más espaciosa. Cuanto más se incrementa la maestría de Kafka, tanto más renuncia a adaptar estos ademanes a situaciones habituales, a explicarlos. En la «Metamorfosis» leemos que «"sentarse al pupitre y desde lo alto hablar con el empleado que debe arrimarse a su lado por la sordera del jefe, también es una actitud extraña"». «El Proceso» superaba ya ampliamente tales consideraciones. En el penúltimo capítulo, K. se detiene «en los bancos delanteros, pero para el religioso esa distancia era aún excesiva; alargó el brazo para indicar con el índice marcadamente doblado hacia abajo, un sitio inmediatamente adyacente al púlpito. K. volvió a moverse. Desde ese lugar tenía que inclinarse profundamente hacia atrás para poder aún atisbar al religioso».

Cuando Max Brod dice: «inabarcable era el mundo de los hechos a los que él atribuía importancia», el gesto era para Kafka sin duda lo más inabarcable. Cada uno de ellos significaba de por sí un telón, o más aún, un drama. El teatro del mundo es el escenario sobre el que se interpreta ese drama y cuyo telón de foro está representado por el cielo. Pero normalmente este cielo no es más que fondo. Para examinarlo en su propia ley habría que colgar el fondo pintado de la escena, encuadrado, en una galería. Al igual que El Greco, Kafka desgarra el cielo que está detrás de cada ademán, pero también como para El Greco que fue el santo patrón de los expresionistas, lo más decisivo, el foco de la acción, sigue siendo el ademán. Inclinados de espanto andan los que oyeron el aldabonazo en la puerta de la corte. Así representaría un actor chino el espanto pero nadie se asustaría. En otra parte, el mismo K. hace teatro. Casi sin saberlo, cogió «lentamente... sin mirar, uno de los papeles del despacho... haciendo girar cuidadosamente los ojos hacia arriba, lo colocó sobre la mano extendida, lo elevó poco a poco mientras él mismo se incorporaba para subir a encontrarse con los señores. Mientras actuaba de esta forma no pensaba en nada determinado. Estaba dominado por el

sentimiento de que debía comportarse así, si quería completar la gran petición suplicatoria que lo absolvería definitivamente.» La combinación de extremo, enigma y llaneza relacionan este gesto con lo animal. Podemos leer un largo fragmento de alguna de las historias de animales de Kafka, sin apercibirnos para nada de que no se trata de seres humanos. Y al llegar al nombre de la criatura —un mono, perro o topo— apartamos espantados la mirada y nos damos cuenta de lo alejados que ya estamos del continente humano. Kafka siempre lo está; retira los soportes tradicionales del ademán para quedarse con un objeto de reflexión interminable.

Curiosamente, la reflexión es igualmente interminable cuando procede de las historias conceptuales de Kafka. Basta pensar en la parábola «De la Ley». El lector que se encuentra con ella en «El médico rural», se habrá probablemente percatado del carácter nebuloso que reside en su interioridad. ¿Hubiera provocado Kafka esa interminable serie de consideraciones surgidas de la alegoría, también al emprender su interpretación? En «El Proceso» esto ocurre a través del religioso, y en un lugar tan notable que podría suponerse que la totalidad de la novela no es más que el despliegue de la parábola. Pero la palabra «desplegar» tiene un doble sentido. El capullo se despliega en flor, así como el barco de papel, cuyo armado enseñamos a los niños, se despliega hasta volver a ser una hoja lisa. Este segundo sentido de «despliegue» es apto para las parábolas, consideradas desde el punto de vista de la satisfacción del lector que las alisa para que puedan posarse sobre la mano desplegada. Pero las parábolas de Kafka se despliegan de acuerdo al primer sentido: como el capullo se transforma en flor. Por ello el resultado se asemeja a la creación poética. Sin embargo, sus piezas no encajan plenamente en las formas occidentales de la prosa, ocupando en términos de doctrina un lugar similar al de la Hagadá * respecto a la Halajá. No son alegorías, pero tampoco textos independientes, autocontenidos. Están concebidos para ser citados, para ser contados a modo de aclaración. ¿Pero poseemos acaso esa doctrina, o mejor dicho, esa enseñanza que acompaña a las alegorías de Kafka y que se ilustra

* La «hagadá» (leyenda) tiene en el Talmud un papel de ilustración poética de las consideraciones legales establecidas por la «Halajá» (prescripción). No se trata de meras alegorías mecánicas sino de referencias significativas que enriquecen la perspectiva puntual del legislador *(N. del T.)*

en los gestos de K. y en los ademanes de sus animales? No la tenemos. A lo sumo podemos decir que esto o aquello la insinúan. Quizá para Kafka lo que se conserva son sus reliquias. Nosotros podríamos decir que sus figuras son sus precursoras. Sea como fuere, se trata de la organización de la vida y del trabajo en la comunidad humana. Esta cuestión lo ocupó en creciente medida, mientras se le iba haciendo a la vez menos inteligible. En ocasión de la célebre conversación de Erfurt entre Napoleón y Goethe, aquél sustituyó el hado por la política. Cambiando de palabra, Kafka hubiera podido definir la organización como destino. Eso se lo planteó no sólo en relación a las hinchadas jerarquías de funcionarios de *El Proceso* y de *El Castillo*, sino de forma más palpable en las complicadas e inabarcables empresas de construcción, cuyo digno modelo trató en *La Construcción de la Muralla China*.

«Esta muralla fue concebida como protección para siglos; por lo que el trabajo ineludiblemente requirió la más cuidadosa construcción, la utilización de sabiduría arquitectónica de todos los pueblos y tiempos conocidos y un permanente sentido de la responsabilidad de cada constructor. Para los trabajos menores se podía contratar inexperimentados jornaleros del pueblo; hombres, mujeres y niños que se ofrecían a cambio de una buena paga. Sin embargo, para dirigir a cuatro jornaleros era ya necesario contar con hombres instruidos en las técnicas de la construcción... Nosotros —y hablo en nombre de muchos— llegamos a tener conciencia de nuestra propia valía al descifrar trabajosamente las consignas de la dirección máxima, y entonces descubrimos que de nada hubiera servido nuestra instrucción profesional y nuestro entendimiento para cumplir con el pequeño puesto que ocupábamos en el gran todo, sin esa dirección.» Dicha organización se asemeja al hado. Metschnikoff, que delinea un esquema de tal organización en su famoso libro «La civilización y sus grandes ríos históricos», lo hace empleando unos giros que podrían coincidir con Kafka.» Escribe que «los canales del Yangste-Kiang y las represas del Hoang-Ho son a todas luces resultado de un trabajo colectivo ingeniosamente organizado... de generaciones... La menor inatención en el cavado de una fosa o en el soporte de una presa, el más ínfimo descuido o reflejo egoísta por parte de un individuo o grupo de personas en la conservación del tesoro acuático comunitario, se convierte, dadas las extraordinarias condiciones, en fuente de males y tragedias sociales de vastas y lejanas consecuencias. La amenaza mortal que planea

sobre los que se sustentan de los ríos exige, por lo tanto, una solidaridad estrecha y duradera incluso entre aquellas masas de pobladores que habitualmente son extrañas e inclusive enemigas entre sí; condena al hombre ordinario a trabajos cuya utilidad común sólo se manifiesta al cabo de un tiempo, en tanto el plan le resulta a menudo totalmente incomprensible.»

Kafka quería contarse entre los hombres ordinarios. A cada paso, las fronteras de la comprensión irrumpían ante él. Y no dudaba en imponerlas a los demás. En ocasiones parece estar próximo a pronunciar, junto al Gran Inquisidor de Dostoyevsky: «Por lo tanto, estamos enfrentados a un misterio que no podemos aprehender. Por ser un enigma tendríamos el derecho de predicar y enseñar a los hombres que aquello a lo cual deben someterse no es ni la libertad, ni el amor, sino el secreto y el misterio —sin reflexión y aun en contra de la propia conciencia.» Kafka no eludió siempre las tentaciones del misticismo. Tenemos una entrada de su diario relativa a su encuentro con Rudolf Steiner que, por lo menos en la forma en que fue publicada, no incluye la posición de Kafka. ¿Se abstuvo de hacerlo, acaso? Dada su actitud respecto a sus propios textos, eso no parecería imposible. Kafka disponía de una extraordinaria capacidad para proveerse de alegorías. Sin embargo, no se afana jamás con lo interpretable, por el contrario, tomó todas las precauciones imaginables en contra de la clarificación de sus textos. Hay que ir avanzando a tientas en su interior con circunspección, cautela y desconfianza. Es preciso tener muy en cuenta la propia forma de leer de Kafka, tal como trasluce de la explicación de la ya mencionada parábola. Y, por supuesto, debemos recordar su testamento. La prescripción por la cual se ordenaba la destrucción de su legado resulta, en vista de las circunstancias inmediatas, tan injustificable y, a la vez, tan digna de cuidadosa ponderación, como lo son las respuestas del guardián de las puertas de la Ley. Kafka, cada día de su vida enfrentado a formas de comportamiento indescifrables y a confusos comunicados y notificaciones, tal vez quiso, al morir, retribuir a su entorno con la misma moneda.

El mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano se encuentra de salida en él sobre la escena. Y así lo confirma la prueba de admisión en el ejemplo: para todos hay lugar en el teatro natural de Oklahoma. Los criterios según los cuales se realiza la admisión son inaccesibles. La vocación histriónica que debería primar, parece no jugar papel alguno. Esto podría expresarse de

otra manera: a los aspirantes no se les exige ninguna otra cosa más que de actuarse. Que en última instancia puedan *ser* efectivamente lo que declaran, es algo que escapa a la dimensión de lo posible. Por medio de sus roles, las personas buscan un asilo en el teatro natural que se asemeja a la búsqueda de autor de los seis personajes pirandellianos. En ambos casos este sitio es el último refugio; lo que no quita que pueda ser el de la redención. La redención no es un premio a la existencia sino el último recurso de un ser humano para el que, en las palabras de Kafka, «la propia frente ...hace que el camino» se le extravíe. Y la ley de este teatro está en la recóndita frase contenida en *El informe para una Academia*: «...imitaba porque buscaba una salida, no existía otra razón». En vísperas del fin de su proceso, en K. parece iluminarse una noción de estas cosas. Repentinamente se vuelve hacia los dos hombres con sombrero de chistera que lo vienen a recoger y les pregunta: «"¿En qué teatro actuáis?" "¿Teatro?", pregunta uno de ellos al otro con un rictus espasmódico de la boca, como requiriendo consejo. El otro adopta una actitud parecida a la de un mudo en lucha con un organismo monstruoso.» No contestaron a la pregunta, no obstante, todo indica que ésta llegó a afectarles.

Todos los que de ahora en adelante pertenecen al teatro natural son agasajados; para ello se ha dispuesto un largo banco cubierto por un paño blanco. «Todos estaban contentos y excitados». Los extras traen ángeles para el festejo. Cubiertos de ondeantes atavíos, están posados sobre altos pedestales con una escalera en su interior. Son aprestos de una verbena rural, o quizá de una fiesta infantil en la que el chico del que habláramos al comienzo, acicalado y ahogado por moños y cordones, hubiera perdido su mirada triste. Incluso los ángeles podrían ser verdaderos de no tener unas alas atadas al cuerpo. Tienen precursores en la misma obra de Kafka. Uno de ellos es el empresario que se arrima a la red de salvataje en la que ha caído el trapecista en su «primer desgracia», para acariciarlo, acercando su cara tanto a la de él, «que las lágrimas del artista llegan a empapar su propio rostro». Otro, un ángel guardián o guardaespaldas se le aparece en *El fractricidio* al asesino Schmar, y éste, «la boca apretada contra el hombro del guardián» se deja conducir, ligero, por él. En las ceremonias rurales de Oklahoma resuena la última novela de Kafka. Soma Morgenstern afirmó que «como sucede con todos los grandes fundadores de religiones, un aire pueblerino domina la atmósfera kafkiana.» Este punto puede evocar especialmente la religiosidad de un Lao-Tsé, al dedicarle Kafka en «el

próximo pueblo» la más completa descripción: «los países vecinos estarían a una distancia visible,/ Se oirían los llamados contrastados de gallos y perros:/ Aun así, las gentes deberían alcanzar la muerte a la edad más alta,/ Sin haberlos hecho viajar de un lado a otro.» Igual que Lao-Tsé, Kafka también fue un parabolista, pero no fue un fundador de religiones.

Consideremos el pueblo plantado al pie del Monte del Castillo desde el cual se nos informa tan extraña e imprevisiblemente sobre la presunta contratación de K. en calidad de agrimensor. En el epílogo a esta novela, Brod sugirió que Kafka tenía en mente una población precisa, Zürau en las montañas del Erz, al referirse al pueblo en las laderas del Monte del Castillo. Sin embargo, en él puede reconocerse aún otro. Se trata de ese pueblo de la leyenda talmúdica, traído a colación por un rabino como respuesta a la pregunta de por qué el judío organiza una cena festiva el viernes de noche, es decir, una vez entrado el Shabat. La leyenda cuenta de una princesa que en el destierro, lejos de sus compatriotas, languidece en un pueblo cuyo idioma no comprende. Un día le llega una carta; su prometido no la ha olvidado, la ha ubicado y ya está en camino para venir a buscarla. El prometido es el Mesías, dice el rabino, la princesa es el alma, y el pueblo en que está desterrada es el cuerpo. Y para expresar su alegría al cuerpo, del que no conoce la lengua, no tiene más recurso que organizar una comida. Este pueblo talmúdico nos transporta al centro del mundo kafkiano. Tal como K. habita en el pueblo del Monte del Castillo, habita hoy el hombre contemporáneo en su propio cuerpo; se le escurre y le es hostil. Puede llegar a ocurrir que al despertarse una mañana se haya metamorfoseado en un bicho. Lo ajeno, la propia otredad, se ha convertido en amo. El aire de este pueblo sopla en la obra de Kafka y por ello evitó la tentación de convertirse en fundador de una religión. A este pueblo pertenece también la pocilga de donde provienen los caballos para el médico rural, el sofocante cuarto trasero en donde Klamm, un puro en la boca, está sentado frente a una jarra de cerveza, y asimismo la puerta de palacio, que, al golperla, trae aparejada la ruina. El aire de este pueblo no está limpio de todo aquello que no terminó de cuajar, o bien está descomponiéndose, y mezclados se echan a perder. Este es el aire que Kafka debió respirar en su día. El no produjo «Mantas» ni fundó religiones. ¿Cómo pudo soportarlo?

Desde hace mucho se sabe que Knut Hamsun tiene la delicadeza de enriquecer con sus opiniones, una y otra vez, la sección de cartas del periódico local de la pequeña ciudad cerca de la cual vive. Hace años tuvo lugar en esa ciudad un juicio jurado contra una criada que mató a su hijo recién nacido y fue condenada a una pena de prisión. En las páginas del periódico local no tardó en aparecer la posición de Hamsun al respecto. Afirmó que iba a ofrecerle la espalda a una ciudad que no castiga a la madre que mata a su recién nacido con una pena que no sea la máxima; si no el patíbulo, por lo menos una condena perpetua. Transcurrieron algunos años. Se publicó *Bendición de la tierra*, y en él se refiere la historia de una sirvienta que comete el mismo crimen, recibe la misma pena y, como el lector puede apreciar, tampoco merece castigo más duro.

Las reflexiones que Kafka nos dejó, tal como aparecen en «La construcción de la muralla china», constituyen una buena ocasión para recordar esta serie de acontecimientos. Apenas publicada esta obra póstuma, apareció, basada en las reflexiones allí contenidas, una forma de interpretación de Kafka, centrada en esos planteamientos y que se aleja de las circunstancias del cuerpo principal de su obra. Existen dos vías para malinterpretar radicalmente los textos kafkianos. Una es la explicación naturalista, y la otra, la sobrenatural. Básicamente ambas, tanto la psicoanalítica como la teológica, equivocan el camino de la misma manera. La primera está representada por Hellmut Kaiser; la segunda por lo que son ya numerosos autores, como H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Entre ellos también hay que contar a Willy Haas, que no obstante, en otros contextos sus asociaciones con las que nos toparemos más adelante, facilitaron observaciones clarificadoras. Sin embargo, ello no le impidió concebir la obra completa de Kafka según un patrón teológico. «El poder superior», así escribe sobre Kafka, «el reino de la gracia, fue descrito en su gran novela *El Castillo*; el poder inferior, o sea, el ámbito del juicio y de la condena, lo fue en su igualmente gran novela *El Proceso*. El mundo entre ambos..., el destino terrestre y sus difíciles exigencias fueron acometidos, severamente estilizados, en la tercera novela, *América*.» El primer tercio de esta interpretación se ha convertido desde Brod en patrimonio público. En la misma línea escribe, para citar un ejemplo, Bernhard Rang: «Mientras pueda concebirse al castillo como asiento de la gracia, esos inútiles intentos y esfuerzos significan, en términos teológicos, que la gracia de Dios no puede ser forzada o conjurada por el hombre a su voluntad y arbitrariamente. La inquietud y la impaciencia no hacen más que impedir y confundir la excelsa quietud de lo divino.» Esta interpretación es tan cómoda como insostenible; esto último se hace cada vez más evidente a medida que avanzamos con ella. Y quizá se haga aún más meridiana en Willy Haas cuando declara: «Kafka se nutre... tanto de Kierkegaard como de Pascal; podríamos nombrarlo único nieto legítimo de Kierkegaard y Pascal. Los tres tienen el mismo duro leitmotiv religioso, de dureza brutal, a saber, que el hombre es siempre injusto en los ojos de Dios.» Para Kafka, «el mundo superior, el así llamado castillo, con sus funcionarios imprevisibles, insignificantes, complicados y francamente lascivos y su curioso cielo, juega un juego espantoso con los seres humanos...; y aun así, aun frente a un Dios como éste; el hombre está profundamente instalado del lado de la injusticia». Esta teología, ampliamente atrasada en comparación con la doctrina de la justificación de Anselmo de Canterbury, recae en especulaciones bárbaras que además no parecen concordar con el espíritu del texto kafkiano. «"¿Puede acaso un funcionario individual perdonar?"», es, precisamente, un planteamiento de *El Castillo*. «"Eso podría a lo sumo atribuirse a la autoridad general, aunque ella misma no es probablemente capaz de perdonar sino sólo de juzgar."» El camino emprendido se agota pronto. Denis de Rougemont dice: «Todo esto no consiste en el miserable estado del ser humano sin Dios, corresponde más bien al estado miserable del ser humano arraigado en un Dios que no conoce, porque no conoce a Cristo.»

Es más fácil derivar conclusiones especulativas a partir de la colección de notas póstumas de Kafka, que fundamentar siquiera uno de los motivos que asoman en sus relatos y novelas. No obstante, sólo estas notas echan alguna luz sobre las fuerzas del mundo primitivo requeridas por el trabajo creativo de Kafka; fuerzas éstas que con todo derecho podríamos también considerar como de nuestro mundo y tiempo. Quién se atreverá a adivinar bajo qué nombre se le aparecieron a Kafka. Lo único seguro es que no se sintió a gusto en su seno; no las conocía. No hizo más que permitir la proyección de un futuro en forma de juicio, sobre el espejo que lo primitivo en forma de culpa le ofrecía. Pero, piénsese esto como se quiera, ¿no se trata acaso de lo último?, ¿no convierte al juez en acusado? ¿y al procedimiento

legal en castigo? Kafka no dio respuesta. Quizá esperaba mucho de ella, o le fue mucho más importante demorarla. En sus relatos, la épica recupera el sentido que tenía en boca de Sheherazade: postergar lo venidero. El aplazamiento es la esperanza del acusado en *El Proceso*, con tal que el procedimiento no alcance la eventual sentencia. Al mismo patriarca le favorece el aplazamiento, por lo que debe renunciar a su lugar en la tradición. Podía imaginarme otro Abraham —aunque no era necesario remitirse hasta el patriarca, ni siquiera hasta el vendedor de ropa vieja— que inmediatamente aceptara la exigencia del sacrificio como el camarero un encargo, y que aun así no logre consumar el sacrificio porque no puede dejar la casa, por ser insustituible, porque lo requieren los quehaceres económicos, siempre queda algo por organizar, la casa no está lista, y antes de completar la casa, sin ese apoyo, no puede ausentarse. La propia Biblia lo reconoce cuando dice: "él encargó su casa".

Este Abraham se nos aparece «solícito como un camarero». Para Kafka, siempre hay algo que sólo se deja aprehender en el gesto. Y este gesto que no comprende constituye el espacio nebuloso de la parábola. De allí parte la poesía de Kafka, y es bien sabido lo comedido que fue con ella. Su testamento ordenó su destrucción. Este testamento que ningún tratamiento sobre Kafka puede ignorar, habla de la insatisfacción del autor con sus textos, de lo que considera como esfuerzos fallidos, de que se cuenta entre aquellos condenados al fracaso. Y en fracaso se saldó su extraordinario intento de transcribir la poesía en doctrina, en enseñanza, y de devolverle inalterabilidad y sencillez como parábola; según él la única forma conveniente desde la perspectiva de la razón. Ningún escritor fue tan fiel como él al «no te fabricarás imágenes».

«Era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle.» Estas palabras cierran *El Proceso*. El ademán más poderoso en Kafka es la vergüenza que se desprende de su «pureza elemental del sentimiento». Tiene, empero, dos caras. La vergüenza, esa íntima reacción del ser humano, es a la vez una reacción socialmente exigente. La vergüenza no sólo es vergüenza frente al otro, sino que puede también ser vergüenza por el otro. De ahí que la vergüenza de Kafka no sea más personal que la vida y el pensamiento que rige, y de los que se dijo: «No vive a causa de su vida personal, no piensa a causa de su pensamiento personal. Se diría que vive sometido a la coacción de una familia... Por esa familia desconocida... no puede ser liberado.» No sabemos cómo se reúne

esa familia desconocida, compuesta de personas y animales. Pero está claro que ella es quien lo apremia a mover edades con la escritura. En cumplimiento con el mandato de esta familia hace rodar la bola de sucesos históricos como Sísifo a la piedra. En plena tarea acaece que la parte inferior de esa masa queda expuesta a la luz. Y esta luz no es agradable de ver pero Kafka es capaz de sostener la mirada. «Creer en el progreso no significa creer que ya se ha producido un avance. Eso no sería creer.» El tiempo en que Kafka vive no representa un progreso respecto a los comienzos remotos. Sus novelas tienen lugar en un mundo chato. La criatura se manifiesta allí en una etapa que Bachofen denomina hetérica. Del olvido de esa etapa no se deduce que ya no se imponga en el presente. Todo lo contrario: está presente a causa de ese olvido. Sobre ella incide una experiencia con más alcance y profundidad que la del burgués ordinario. Una de las primeras notas de Kafka dice: «Tengo experiencia y no es en broma cuando digo que es como un mareo marino en tierra firme.» No en balde la primera «observación» se hace desde un columpio. Así es que Kafka se deja mecer, incansablemente, por el vaivén de la naturaleza de las experiencias. Todas dejan paso a otras, o se entremezclan con las vecinas. «El golpe a la puerta» comienza así: «Era un día caluroso en el verano. Yo volvía a casa con mi hermana, y pasábamos al lado de la puerta de una finca. No sé si golpeó la puerta por travesura, de puro distraída, o si sólo hizo el ademán con el puño sin llegar a golpearla.» La mera posibilidad de que no haya ocurrido más que lo mencionado en último término, sitúa a las otras dos alternativas aparentemente inofensivas, bajo otra luz. Las figuras femeninas de Kafka emergen precisamente de la tierra cenagosa de tales experiencias. Son criaturas de pantano como Leni, la que separa «los dedos mayor y anular» de su mano, «hasta que la fina piel que los une» alcanza «casi la altura de la primer articulación del dedo menor». «"Tiempos hermosos"», dice la ambigua Frieda, rememorando su vida anterior, «"no me has preguntado nunca sobre mi pasado."» Y este pasado nos remite a la profundidad oscura en que se consuma ese emparejamiento «cuya exuberancia sin reglas», para utilizar los términos de Bachofen, «le es odiosa a las potencias inmaculadas de la luz celestial, y que justifica la denominación de Arnobius: luteae voluptates». A partir de este punto se puede apreciar la técnica que Kafka posee como narrador. Cuando los demás personajes novelescos de Kafka tienen algo que decirle a K. —aunque sea algo de la mayor importancia o digno

de la mayor sorpresa— lo hacen casualmente, como si en realidad éste debiera ya saberlo desde hace mucho. Es como si no hubiera nada nuevo, como si apenas, inadvertida, se le plantease al héroe la exigencia de recordar lo que olvidara. Willy Haas acierta en este contexto, cuando desde su comprensión de la evolución de *El Proceso* afirma que «el objeto de este proceso, el verdadero héroe de este libro increíble es el olvido... cuyo... principal atributo es de olvidarse a sí mismo... Aquí se ha convertido en personaje mudo encarnado en la figura del acusado, pero aun así es un personaje de inmensa intensidad.» No puede descartarse con ligereza que «este centro recóndito» derive «de la religión judía». «La memoria como religiosidad tiene aquí un papel totalmente misterioso. No es... uno más sino el atributo más profundo, incluso de Jehová, el de pensar que garantiza una memoria infalible "hasta la tercera y cuarta generación, o la centésima"; el acto... más sagrado... del ritual es el borrado de los pecados del Libro de la Memoria.»

Lo olvidado no es nunca algo exclusivamente individual. Este reconocimiento nos permite franquear un nuevo umbral de la obra de Kafka. Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente, y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros. Y olvido es el recipiente de donde surge el inagotable mundo intermedio de las historias de Kafka. «Para él, sólo la plenitud del mundo vale como única realidad. Todo espíritu tiene que ser una cosa especificable para obtener aquí un lugar y un derecho al ser... En la medida en que lo espiritual cumpla aún algún papel, será bajo guisa de espíritus. Y los espíritus se transforman en individuos completamente individualizados, son nombrados como tales y el nombre está íntimamente ligado al del adorador... Esta plenitud hace desbordar, sin perjuicio, la plenitud del mundo... Despreocupadamente se multiplica la aglomeración de espíritus;... nuevos se suman a los viejos, y todos ellos diferenciados entre sí por sus nombres.» Por supuesto, no se habla de Kafka aquí, sino de China. Así describe Franz Rosenzweig el culto chino de los ancestros en su «Estrella de la Redención». El mundo de sus ancestros fue para Kafka tan trascendental como el de los hechos importantes. Y este mundo, al igual que los árboles totémicos de los primitivos, conduce, descendiendo, hasta los animales. No sólo para Kafka aparecen los animales como recipientes de olvido. En el profundo «Rubio Eckbert» de Tieck, el nombre olvidado —Strohmian— de un perrito, es la clave de

una culpa misteriosa. Por lo tanto, se comprende que Kafka no se cansara jamás de acechar a lo olvidado en los animales. No son nunca un objeto en sí pero nada es posible sin ellos. Recuérdese al «Artista del hambre», que, «estrictamente hablando, no era más que un obstáculo en el camino a los establos.» ¿No vemos acaso cómo cavilan, el animal en la «construcción» o el «topo gigante» mientras cavan? Aun así, en la otra cara de esta manera de pensar existe algo muy incoherente. Hay un vaivén inconcluso que lleva de una preocupación a otra, se degustan todas las angustias en un aleteo atolondrado propio de la desesperación. Por ello en Kafka aparecen también las mariposas; «El cazador Gracchus», cargado de una culpa de la que nada quiere saber, «"se convirtió en mariposa"». «"No se ría", dice el cazador Gracchus.» Pero una cosa es cierta: de entre todas las criaturas de Kafka, los animales son los que más tienden a la reflexión. Para ellos la angustia es a su pensamiento lo que la corrupción es al derecho. Echa a perder lo precedente y es a la vez, lo único esperanzador que hay en él. Y dado que nuestros cuerpos, el propio cuerpo, son la otredad olvidada, se entiende que Kafka llamara «el animal» a la tos que surgía de su interior. El puesto más avanzado de la gran manada.

El bastardo más singular engendrado por el mundo primitivo kafkiano con la culpa, es Odradek. «A primera vista se asemeja a un carrete chato en forma de estrella, y en efecto, parece estar cubierto de hilos retorcidos, aunque no son más que hilachas rotas, viejas y anudadas entre sí, o hilachas retorcidas enredadas de los más dispares tipos y colores. Pero no es meramente un carrete; del centro de la estrella sale atravesado un palito y a él se ajusta otro perpendicularmente. Gracias a este último por un lado, y a uno de los rayos de la estrella por el otro, dicho ensamblaje logra sostenerse erguido como sobre dos patas.» Odradek «suele detenerse, sea en el desván, las escaleras, los pasillos o en el vestíbulo». Es decir, que tiene afición a los mismos lugares que el tribunal que persigue a la culpa. Los suelos son el sitio de los efectos desechados, olvidados. Quizá la obligación de presentarse ante el tribunal evoque una sensación parecida a la que tenemos cuando nos topamos en el piso con un arcón cerrado desde hace años. Con gusto postergaríamos tal eventualidad hasta el fin de los días. Igualmente, K. considera adecuado la utilización de su escrito de defensa «para ser gestionado después de la jubilación del espíritu infantilizado».

Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido. Es-

tán deformadas. Deformada está la «preocupación del padre de familia», de la que nadie sabe en qué consiste; deformado aparece el bicho aunque bien sabemos que representa a Gregorio Samsa; deformado el gran animal, medio cordero y medio gatito, para el cual «el cuchillo del carnicero» significaría tal vez «una redención». Pero estos personajes kafkianos están relacionados, junto a una larga serie de figuras, con la imagen primordial de la deformación: la del jorobado. Ningún gesto se repite más a menudo en las narraciones de Kafka que aquel del hombre con la cabeza profundamente inclinada sobre su pecho. Describe la fatiga de los señores del tribunal, el ruido que soporta el portero del hotel, el techo demasiado bajo con que se encuentran los visitantes a la galería. Sin embargo, en «La Colonia Penal», los funcionarios del poder se sirven de una vieja máquina que graba floridas letras de molde sobre las espaldas de los acusados. Las punzadas se multiplican y los ornamentos se extienden hasta que la espalda del acusado se hace vidente, y puede, por sí misma, descifrar la escritura, de modo que sea posible inferir a partir de esas letras, el nombre de la culpa desconocida. Es, por tanto, la espalda la que le sirve de soporte. Asimismo en la persona de Kafka. Por consiguiente encontramos en una temprana nota de su diario: «Para hacerme lo más pesado posible, cosa que considero buena para acogerse al sueño, cruzaba los brazos poniendo las manos sobre los hombros, de tal forma que yacía como un soldado cargado.» Aquí resulta evidente que el estar cargado va a la par del olvido del durmiente. La canción folclórica «El jorobadito» tiene la misma imagen simbólica. Este hombrecillo es el habitante de la vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías. De éste, un gran rabino dijo que no cambiará al mundo por la fuerza, sino que sólo hará falta arreglar algunos detalles.»

«Entro en mi cuartillo/ quiero hacer mi camita/ he aquí un jorobadillo/ que se echa a reír.» Es la risa de Odradek, de la que además se dice: «Suena así como el deslizarse sobre hojas caídas.» «Cuando me arrodillo sobre mi banquito/ para rezar un poquitín/ he aquí un jorobadito / que se pone a hablar/ Querido niñito, te lo ruego/ ¡incluye al jorobadito en tu plegaria!» Así termina la canción popular. La profundidad de Kafka toca un fondo que ni el «conocimiento intuitivo metafísico» ni la «teología existencial» le ofrecen. Es el fondo tanto de la nacionalidad alemana como de la judía. Si Kafka no llegó a rezar, cosa que no sabemos, hizo el uso más elevado de esa «plegaria natural del

alma» de Malebranche: la atención. En ella incluyó, como los santos en sus plegarias, a todas las criaturas.

Sancho Panza

Se cuenta que en un pueblito jasídico se encontraban los judíos una noche en una fonda miserable, a la salida del Shabat. Eran todos vecinos del pueblo, menos uno que nadie conocía; pobre y andrajoso, masticaba algo en una esquina oscura al fondo. Los temas de conversación iban sucediéndose, hasta que a uno se le ocurrió preguntar a los demás qué elegirían de concedérseles un deseo. Uno pidió dinero, el otro un yerno, el tercero un nuevo banco de carpintero... Todos expresaron sus deseos hasta que no quedó más que el mendigo en su rincón oscuro. Vacilando y a regañadientes aceptó revelarlo también él. «Ojalá fuera un poderoso monarca y reinara sobre un vasto país. Quisiera que de noche, estando dormido en mi palacio, el enemigo irrumpiera en mis tierras y antes del amanecer sus jinetes hayan llegado a las puertas de mi castillo sin encontrar resistencia alguna. De susto me despertaría sin tiempo siquiera para vestirme. En camisón emprendería la fuga a través de montañas, bosques y ríos, noche y día, sin descanso, hasta llegar aquí a este banco en vuestro rincón. Eso es lo que yo desearía.» Los demás se miraron atónitos unos a otros. «¿Pero qué ganarías con ese deseo?», atinó a preguntar uno. «Un camisón», fue la respuesta.

Esta historia nos adentra en las profundidades del gobierno del mundo de Kafka. Nadie afirma que las deformaciones que el Mesías corregirá una vez llegado, sólo correspondan a nuestro espacio. Son ciertamente también las deformaciones de nuestro tiempo. Kafka sin duda pensó en ello. Y a causa de esa certeza hace decir a su abuelo: «La vida es asombrosamente corta. Ahora, en mis recuerdos, todo se conjuga de tal manera que apenas si puedo concebir que un joven decida galopar hasta el pueblo vecino, sin temer que el tiempo requerido para tal empresa, dejando de lado accidentes imprevistos, depase ampliamente la duración ordinaria y feliz de una vida.» El mendigo es un hermano de este viejo, que en «la duración ordinaria y feliz» de su vida no encuentra tiempo siquiera para encontrar un deseo. La fantasía extraordinaria e infeliz de la fuga en la cual inscribe su propia vida, es un deseo superado por haber sido sustituido por su culminación.

Entre las criaturas kafkianas encontramos un género que naturalmente toma en consideración la brevedad de la vida. Proviene de «la ciudad del Sur..., de la que se... dice: "¡Esa es gente! Imaginaos, ¡no duermen!" "¿Y por qué no?" "Porque no se cansan nunca" "¿Y por qué no?" "Porque son tontos" "Pero, ¿no se cansan los tontos?" "¡Cómo van a cansarse los tontos!"» Se aprecia que los tontos están emparentados con los incansables asistentes, aunque su género los trasciende. A menudo solía oírse a los asistentes afirmar de los tontos que «"hacen pensar en adultos, o casi en estudiantes"». Y en efecto, los estudiantes, que Kafka hace aparecer en los sitios más increíbles, son los regentes y portavoces de ese género. «"Pero, ¿cuándo duerme usted?", preguntó Karl mirando asombrado al estudiante, "¡Ah, dormir!" respondió éste. "Voy a dormir cuando termine mis estudios."» Esto hace pensar en los niños, con qué pocas ganas se van a la cama. Es que durante el sueño podría suceder algo que les concierne. Una observación reza: «¡No olvides lo mejor! Cosa habitual en multitud de viejas historias, aunque no ocurra en ninguna.» Es que el olvido concierne siempre lo mejor, ya que se refiere a la posibilidad de redención. «"La mera noción de querer ayudarme", exclama irónico el espíritu irónico y desasosegado del cazador Gracchus, "es una enfermedad que obliga a guardar cama."» Los estudiantes velan a causa de sus estudios, y quizá es la mayor virtud de los estudios, el tenerlos en vela. El artista del hambre ayuna, el guardián de la puerta calla y el estudiante se desvela. Así de recónditas son en Kafka las reglas del ascetismo.

El estudio es su corona. Kafka lo recupera con devoción de los ensimismados días de mocedad. «Hace ya años de ello, pero no fue muy diferente cuando él mismo se sentaba junto a la mesa de sus padres para hacer sus deberes, mientras el padre leía el periódico o se ocupaba de hacer entradas contables y de la correspondencia de una asociación, la madre se afanaba en tareas de costura, jalando alto al hilo que salía de la tela. Para no molestar al padre, Karl sólo había colocado el cuaderno y la pluma sobre la mesa. Los libros estaban apilados ordenadamente a sus lados, sobre sillas. ¡Qué silencio había! ¡Qué poco frecuentes las entradas de gente ajena a esa habitación!» Quizá esos estudios fueran una nimiedad. No obstante, estaban muy cerca de esa nada a partir de la cual algo se hace útil, estaban cerca del Tao. Esa es la nada que Kafka persigue: «machacar una mesa con cuidadoso y ordenado oficio y, al hacerlo, no hacer nada, pero no de tal manera que pueda decirse; "el martilleo no significa nada para él", sino más bien "para él el martilleo es un verdadero martilleo y a la vez una nada". Así, el martilleo se convertiría en más atrevido, más decidido, más real, y si se quiere, más delirante.» Un gesto igualmente decidido y fanático, tienen los estudiantes inmersos en su estudio No puede ser más singular Los estudiantes al escribir quedan sin resuello, apenas si son capaces de cazar algo al vuelo. «"A menudo, el funcionario dicta con voz tan baja que el que toma apuntes no puede oírlo estando sentado; debe incorporarse de un salto para captar lo dictado, dejarse caer fulminantemente en el asiento para anotarlo, volver a saltar y así sucesivamente. ¡Qué extraordinario es esto! Es casi incomprensible."» Es posible que se haga más comprensible si volvemos a pensar en los actores del teatro natural. Los actores deben estar atentos para reaccionar como un relámpago a sus entradas, amén de otras similitudes con los aplicados estudiantes. Para ellos, de hecho «el martilleo es un verdadero martilleo y a la vez una nada», si es que está contenido en su papel. Y este papel lo estudian. Mal actor sería aquél que de él omitiera una palabra o un gesto. El papel de los miembros del elenco de Oklahoma es, por supuesto, la vida anterior del actor. De ahí la «naturalidad» de este teatro natural. Sus actores están redimidos, aún no así el estudiante, ese que Karl, mudo, ve de noche desde su balcón leyendo su libro: «volteaba las páginas, a veces cogía otros libros con relampagueante rapidez, consultaba algo y frecuentemente hacía notas en un cuaderno, todo ello inclinando sorprendentemente el rostro sobre la hoja.»

Kafka no se cansa jamás de actualizar de esta manera ese gesto. Sin embargo, la recreación no se hace nunca sin asombro. Con razón se comparó a Kafka con Schweyk; uno se asombra de todo y el otro de nada. Esta era de extrema mutua enajenación de los seres humanos, de relaciones intermediadas hasta el punto de ser inabarcables, sólo cuenta con la dignidad de la invención del cine y del gramófono. Pero los experimentos muestran que las personas no reconocen en la película su propia marcha, ni la propia voz en el gramófono. El estado de estos sujetos experimentales es el estado de Kafka. Y dicho estado lo remite al estudio. Al hacerlo, le permite quizá toparse con fragmentos del propio ser que guarden aún alguna relación con su papel. Podría así restablecer el gesto perdido de la misma forma que Peter Schlemihl busca recuperar su sombra vendida. Se comprende, ¡pero a costa de cuánto esfuerzo! Una tormenta ruge desde el olvido, por consiguiente, el estudio es una cabalgata a contra-

viento. Así cabalga el mendigo sobre el banco junto a la chimenea al encuentro de su pasado, para hacerse accesible a sí mismo en la figura del rey huido. La vida, demasiado breve para una cabalgata, hace alusión a esta cabalgata que es, sin duda, lo bastante larga como para durar una vida, «...largadas las espuelas porque no había espuelas, abandonadas las riendas que tampoco existían; la tierra ante su vista como una pradera segada, y ya no hay ni cuello ni cabeza de caballo.» Así se consuma la fantasía del jinete bienaventurado que zumba feliz y vacante al encuentro del pasado sin ser una carga para su corcel. Desventurado, empero, el jinete encadenado a su jumento por haberse propuesto una meta futura, aunque no esté más lejos que el vecino depósito de carbón. Y desventurado también su caballo; ambos son desventurados: el cubo y el jinete. «Jinete de cubo, la mano arriba cogiendo el agarradero que es el más simple arnés, bajando trabajosamente las escaleras. Pero una vez abajo, mi cubo se yergue, espléndido, espléndido; camellos tendidos sobre el suelo que se incorporan sacudiéndose a instancias del palo del amo no lo hacen más bonito.» Ninguna región se nos descubre más desesperanzadora que «la región de las Montañas de Hielo», donde el jinete del cubo se pierde para no volver a ser visto. El viento que le es favorable proviene «de los más hondos páramos de la muerte», ese mismo viento que en la obra de Kafka tan frecuentemente sopla desde el mundo antediluviano, y que asimismo impulsa la barca del cazador Gracchus. Plutarco dice que «por doquier, tanto entre griegos como entre bárbaros, se enseña con misterios y sacrificios, ... que seguramente existen dos seres primordiales y, correspondientemente, dos fuerzas opuestas; una que guía hacia la derecha para luego conducirnos recto, y otra que desvía y arrastra hacia atrás.» El retorno es la dirección del estudio al transformar presencia en escritura. Su maestro es ese Bucéfalo, el «nuevo abogado», que sin el violento Alejandro —es decir, libre del conquistador que irrumpe hacia adelante— opta por el camino del retorno. «Lee, hojeando nuestros libros antiguos, libre, los costados sin la presión de los muslos del jinete, la lámpara sorda, lejano el fragor de la batalla de Alejandro.» Esta historia fue hace poco objeto de interpretación por parte de Werner Kraft. Una vez terminado de ocuparse el exegeta de cada detalle del texto, observa: «En ningún otro lugar de la literatura se encontrará una crítica tan violenta y contundente del mito en toda su extensión como aquí.» Kafka no requiere la palabra «justicia», según el autor, aunque la crítica del mito se hace precisamente desde la justicia. Pero ya que avanzamos tanto, corremos el riesgo de desencontrarnos con Kafka si nos detenemos aquí. ¿Es, acaso, realmente el derecho lo que se proclamaría, así como así, en nombre de la justicia contra el mito? No. Como estudioso de la ley, Bucéfalo permanece fiel a su origen, aunque no parece practicar el derecho. En esto debe radicar, en un sentido kafkiano, la novedad para Bucéfalo y para el abogado; en no practicar. El derecho que ya no se practica sino que sólo se estudia, es el portón de la justicia.

Y el portón de la justicia es el estudio. Aun así, Kafka no se atreve a vincular este estudio a la tradición establecida por la Torá. Los asistentes kafkianos son servidores comunitarios que perdieron sus casas de plegaria; sus estudiantes son alumnos que extraviaron la escritura. Nada los retiene ya en su «feliz y vacante viaje». Sin embargo, por lo menos en una ocasión, Kafka atinó a encontrar la ley de los suyos, cuando tuvo la fortuna de igualar su vertiginosa velocidad con un paso épico, ése que buscó durante su vida.

Se lo confió a una anotación que no sólo por ser una interpretación resultó ser la más perfecta.

«Sancho Panza logró, con el correr del tiempo, sin jamás presumir de ello, a lo largo de años, y auxiliado de gran número de novelas de caballería y de bandidos, apartar durante las horas de la tarde y de la noche de su mente a su diablo al que luego bautizó Don Quijote, hasta tal punto que éste, al no encontrar impedimentos, se dedicó a las empresas más locas, que, a falta de un objeto predeterminado que debió ser Sancho Panza, a nadie perjudicaron. Sancho Panza, hombre libre, siguió con indiferencia, quizá por cierto sentimiento de responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas, gozando por ello de un gran y útil entretenimiento hasta su propio fin.»

Un tonto serio y un asistente incapaz; Sancho Panza hizo que su jinete se le adelantara. Bucéfalo sobrevivió al suyo. Ser hombre o caballo, eso ya no importa, lo importante es deshacerse de la carga depositada sobre la espalda.

Indice de autores



Este libro
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos
de Printing Book, S. L.,
Móstoles, Madrid, España,
en el mes de octubre de 2001.



Walter Benjamin

Para una crítica de la violencia

y otros ensayos

Iluminaciones IV

Walter Benjamin ha sido presentado como crítico literario, exégeta de la vida cotidiana, escritor miniaturista y filósofo de lo fragmentario. En esta antología se recogen ensayos de importancia central que ponen de manifiesto la estructura interior del pensamiento benjaminiano en cuestiones relativas a teología, estética, filosofía del lenguaje, metafísica y filosofía del derecho. Los artículos «Crítica de la violencia», «Sobre el lenguaje» o «Sobre el programa de filosofía venidera» muestran una nueva faz de este autor: la del metafísico, la del filósofo de la historia y del lenguaje de fuerte inspiración teológica, la del escritor sistemático y riguroso. Estos ensayos, junto al de «El narrador» y otros, constituyen verdaderos textos programáticos sobre cuestiones filosóficas fundamentales que inauguraron la moderna Teoría Crítica de la Sociedad.


ISBN: 84-306-0318-2